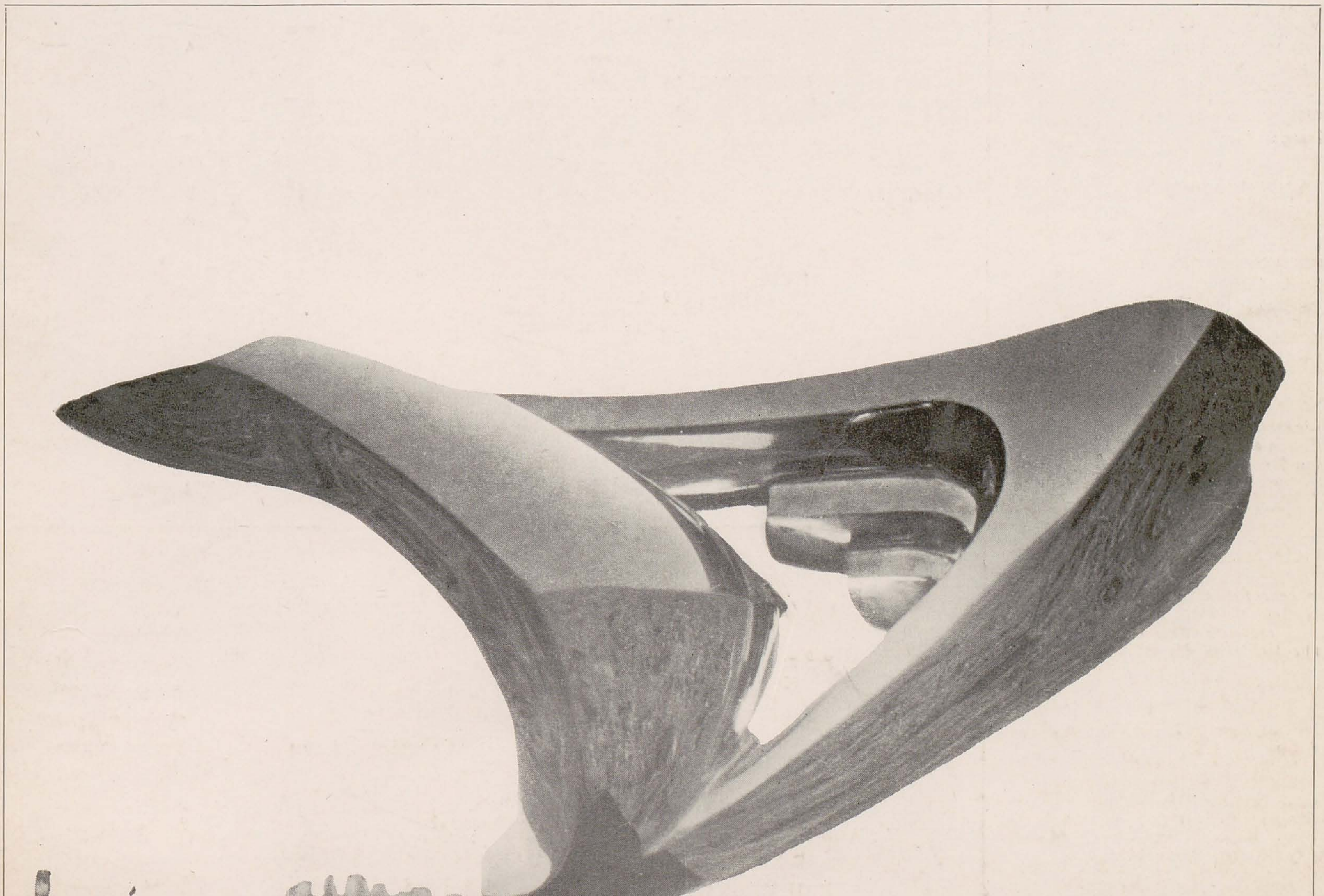
arta

ANUL XXX • NR. 5/1983



arta

ANUL XXX NR. 5/1983

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA
str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA
Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL
Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR
François Pamfil

PREZENTARE ARTISTICĂ
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU
Alexandru Bălan, Atanase Cartojan, Gabriela Cocora, Mihai Oroveanu, Ion Stendl, Cornelia Şoancă

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:
lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti

EXPOZIŢII	4	« Balcanii, zonă a păcii şi înţelegerii între popoare »	Alexandra Titu
OMAGIU	10	Maestrul Jalea	P. Frâncu
CRONICA	14	Constantin Lucaci	Horia Horşia
	19	Ion Stendl, Horea Flămându	Liviu H. Oprescu
		Grupaj critic selectiv	Theodor Redlow
	27	Costel Badea	François Pamfil
ANIVERSĂRI/RAFAEL 500	31	Cui nu-i place Rafael?	Andrei Pleşu
IN MEMORIAM	36	Magdalena Rădulescu	
CĂRŢI/IDEI	38	Vasile Drăguţ, Arta românească	Corina Popa
	39	Jurnalul galeriilor	Alexandra Titu
	40	Revista revistelor	Ena Giurescu

COPERTA	I	Spaţiu şi lumină, oţel inoxidabil	Constantin Lucaci
	IV	Din ciclul « Lumea lui Marquez » (V), tehnică combinată	Ion Stendl

EXPOSITIONS	4	« Les Balkans — zone de paix et d'entente entre les peuples »	Alexandra Titu
HOMMAGE	10	Au maître Jalea	P. Frâncu
CHRONIQUE	14	Constantin Lucaci	Horia Horşia
	19	Ion Stendl, Horea Flămându	Liviu H. Oprescu
		Sélections critiques	Theodor Redlow
	27	Costel Badea	François Pamfil
ANNIVERSAIRE/RAPHAËL 500	31	Qui n'aime pas Raphaël?	Andrei Pleşu
IN MEMORIAM	36	Magdalena Rădulesco	
LIVRES/IDÉES	38	Vasile Drăguţ, L'art roumain	Corina Popa
	39	Le journal des galéries	Alexandra Titu
	40	La revues des revues	Ena Giurescu

COUVERTURE	I	Espace et lumière, acier-inox	Constantin Lucaci
	IV	Du cycle « Le monde de Marquez » (V), technique combinée	Ion Stendl

ВЫСТАВКИ	4	« Балканы — зона мира и взаимопонимания между народами »	Александра Титу
ДАНЬ УВАЖЕНИЯ	10	Маэстро Жаля	П. Фрынку
ХРОНИКА	14	Константин Лукачь	Хория Хоршия
	19	Ион Стендл, Хорea Флэмынду	Ливиу Х. Опреску
		Селективная критическая подборка	Теодор Редлов
	27	Костел Бадя	Франсуа Памфил
ПРАЗДНОВАНИЕ/ РАФАЭЛЬ 500	31	Кто не любит Рафаэля?	Андрей Плешу
В ПАМЯТЬ	36	Магдалена Рэдулеску	
КНИГИ/ИДЕИ	38	Василе Дрэгуц, Румынское искусство	Корина Попа
	39	Журнал галерей	Александра Титу
	40	Обзор журналов	Эна Чюреску

ОБЛОЖКА	I	Пространство и свет, нержавеющая сталь	Константин Лукачь
	IV	Из цикла « Мир Маркеза » (V), комбинированная техника	Ион Стендл

https://biblioteca-digitala.ro

Să acţionăm în aşa fel încît să realizăm visul dintotdeauna al poporului nostru de a trăi într-o societate mai bună şi — cum se spunea în poveşti — într-o societate a tinereţii fără bătrîneţe! Comunismul, societatea fără asupritori şi asupriţi, a oamenilor egali în drepturi, liberi, care muncesc şi trăiesc în deplină unitate şi prietenie, reprezintă tocmai societatea tinereţii fără bătrîneţe, a bunăstării materiale şi spirituale, a fericirii întregului popor, a independenţei şi suveranităţii naţionale! O asemenea societate trebuie să realizăm în ţara noastră!

NICOLAE CEAUŞESCU

(din cuvîntarea la şedinţa comună a Consiliului Naţional al Oamenilor Muncii din industrie şi Consiliului Naţional al Agriculturii)

https://biblioteca-digitala.ro

Perioada de trecere de la primăvară la vară cuprinde în calendarul comemorărilor sale date ce evocă evenimente determinante pentru existența poporului român și, totodată, semnificative pentru întreaga lume. Procesul istoric ce se desăvîrșește în zilele noastre, definit de o continuă maturizare revoluționară, se oglindește plenar în însăși devenirea artei românești. De la pictorii revoluționari ai anului 1848 păstrăm primele exemple de acest fel, embleme ce au marcat intrarea codificărilor iconografice în sfera de sensuri noi, în circuitul comunicațional democratizat. Manifestele imagistice ale revoluționarilor de la 1848 erau destinate multiplicării pentru a intra într-o largă difuzare, fiind concepute astfel încît « citirea » lor să ofere un compendiu programatic mobilizator. Așadar, încă de la nașterea sa, arta noastră modernă a avut un rol social fundamental, realizînd un salt calitativ în cîmpul cultural. Procesul de transformare s-a realizat în mod dialectic în dublu sens: primind impulsuri de la realitatea existenței sociale și în același timp operînd clarificator asupra valorificării tradiției noastre. Anul independenței, anul 1877, în care la *9 mai* Mihail Kogălniceanu rostea în numele întregii țări proclamația dreptului românilor de a-și hotărî singuri soarta, de a se ridica la demnitatea trecutului lor glorios, a găsit pregătit terenul pentru realizarea în opere majore a funcției militante a artei. Comparînd felul în care Nicolae Grigorescu a înțeles să facă acest lucru ca pictor de frunte al poporului nostru dar și ca reporter de front, cu tipul de expresie folosit de pictorii pașoptiști, reiese cu claritate dinamica autentică a artei românești, valorificarea resurselor sale într-un continuu proces de maturizare culturală. Tot ceea ce ar putea fi considerat în arta lui Nicolae Grigorescu simplă inovație plastică sau sincronizare culturală se dovedește a reflecta în esență mutații fundamentale în conștiința noastră istorică. Fără spectaculozitatea unui act protestatar, dar răspunzînd prompt și eficace comandamentelor stringente ale devenirii istorice, arta noastră modernă s-a înscris de la începuturile sale pe o continuă traiectorie de prefacere revoluționară. Nu se poate vorbi de discontinuitate ori de inovație gratuită sau artificială atunci cînd rememorăm ecourile pe care aceste realizări le-au avut în rîndurile publicului larg.

În *mai 1921*, prin crearea Partidului Comunist Român, conștiința socială a poporului nostru a căpătat o nouă dimensiune. Din nou, artiștii pensulei și daltei au înțeles necesitatea găsirii unor modalități de înnoire autentică a creației lor, astfel încît mesajele progresiste și mobilizatoare să capete o și mai largă audiență de masă. Țelul prim al creației militante a fost în acei ani lupta pentru om, pentru demnitatea și împlinirea sa, fundamental amenințate de apariția fascismului. Nu o dată acest efort a rămas anonim sau a intrat într-un glorios anonimat, paternitatea emblemei estompîndu-se în procesul de intensă circulație a imaginii. Este regăsit astfel un alt înțeles al tradiției, al discreției rostirilor atît de semnificative încît nu pot rămîne « proprietatea » cuiva.

Intrarea în ilegalitate a Partidului Comunist Român a prilejuit o puternică implicare a culturii în activitatea revoluționară. Acest partid al muncii, născut în preajma Zilei solidarității internaționale a celor ce muncesc, a înscris de la începuturile activității sale în fruntea programului revoluționar principiul conform căruia începutul transformării sociale se face prin înnoirea conștiinței oamenilor. Astfel, o neîntreruptă muncă de educare duce la transformarea clasei muncitoare din clasă în sine în clasă pentru sine. Sărbătorile de *1 Mai* și manifestațiile ce omagiau Munca au devenit acțiuni de formare a conștiințelor și totodată manifestații de protest. Esența politică a unei acțiuni culturale de masă a devenit, pentru mult timp, forma de manifestare fățișă a activității revoluționare. Este de remarcat că în fiecare moment de împrospătare a vieții sociale, conștiința socială s-a revigorat cu noi elanuri, cu un nou entuziasm ce în mod firesc conduce la realizarea de expresii cu caracter estetic. Astfel, se dovedește istoric că procesele de înnoire stilistică se află într-o indisolubilă și inevitabilă legătură cu aspirațiile maselor, că ele nu pot apare decît atunci cînd se profilează ca un imperativ absolut « noilor zori », cînd vechiul nu mai poate dăinui. În pofida opresiunii brutale, noile deziderate ale conștiinței sociale au fost afirmate în forme simple, de esență umanistă, cîștigînd și prin aceasta o tot mai largă audiență. În acea perioadă, cînd nu-și puteau rosti răspicat crezul politic, artiștii militanți au știut să-l exprime sub forma universal valabilă a adevărurilor omenești perene, depășind vechea « dilemă » dogmatică a relației dintre « tezism » și « estetism ».

Încă o dată se verifică adevărul marxist al necesității maturizării conștiinței de clasă, a conștiinței unui nou destin social și istoric, pentru a se putea realiza efectiv, revoluționar, un nou statut al existenței sociale. Un alt moment istoric la care ne referim în această perioadă va constitui după Eliberare naționalizarea principalelor mijloace de producție din iunie 1948. Breasla artiștilor plastici se reorganizează în aceeași perioadă, creatori de seamă, deja consacrați în perioada interbelică, angajîndu-se în noul front cultural. Acești maeștri s-au bucurat în epocă de o deosebită prețuire, ei răspunzînd exemplar comandamentelor imediate ale vieții sociale. Încă o dată s-a produs o valorificare creatoare a tradiției deschizîndu-se noi perspective contemporaneității. Pentru istoricul de artă rămîne permanent un punct de încercare delimitarea « modernității » de « contemporaneitate ». În cazul artei românești, acest prag este mai limpede marcat prin oglindirea în cultură a saltului revoluționar

https://biblioteca-digitala.ro

ce s-a produs în viața socială. Datoria creatorului de frumos nu se rezumă numai la oglindirea evenimentelor cruciale ale prezentului — responsabilitatea sa se desăvîrșește față de viitor în modul selectării, îmbogățirii și constituirii unei tradiții în raport cu care se întemeiază o școală și se definește în specific național. Nu trebuie să uităm că mulți dintre cei care au asigurat continuitatea procesului cultural au lucrat pînă înspre anii noștri la înnoirea neîntreruptă a modalităților de expresie ale artei lor, fiind un stimulent al creativității mai tinerilor colegi de breaslă.

Această datorie față de viitor impune și evocarea zilei de 1 Iunie — primăvara fiind un anotimp al neobositei începeri, al neostenitei puneri de noi temeiuri. Educativă în esența sa, prospectivă prin caracterul său de neobosită cercetare, arta nu-și poate împlini sensul său umanist dacă nu vizează acest viitor mereu proaspăt al copiilor.

Este de datoria noastră să lucrăm permanent la realizarea și proiectarea acestor trepte care duc de azi către cel mai larg deschis viitor. În acest timp al primăverii, țara noastră, sub conducerea Președintelui său, tovarășul Nicolae Ceaușescu, s-a remarcat din nou prin atenția acordată tuturor aspectelor și condițiilor acestei deveniri istorice. Contactele și inițiativele internaționale ale României, ecoul lor în întreaga lume — care a adus aporturi importante la dezvoltarea colaborării și înțelegerii între popoare — lupta pentru o nouă ordine economică internațională și pentru realizarea plenară a idealurilor umaniste în toate colțurile lumii, s-au conjugat armonios cu grija pentru munca noastră, pentru felul în care ne valorificăm posibilitățile, gospodărindu-ne inventiv resursele umane și materiale, astfel încît nimic să nu ne poată împiedica realizarea idealurilor noastre de dezvoltare și civilizație. Vizitele de lucru ale Secretarului General al Partidului în diferite sectoare de activitate, indicațiile pe care le-a dat colectivelor de oameni ai muncii, precum și neobosita sa activitate internațională pusă în slujba independenței și prestigiului internațional al României, sînt fapte cotidiene, evenimente ce ne însuflețesc permanent prin forța exemplului.

Din această perspectivă, o posibilă sinteză iconografică a acestei perioade poate stabili corespondențe istorice și, totodată, poate pleda în favoarea continuității istoriei noastre revoluționare începută în zorii modernității noastre și mereu mai deschisă azi către viitor. Spiritul novator nu poate fi prezentat în dialectica sa istorică nici alegoric, nici narativ, simbolistica sa fiind, firesc, deschisă. Astfel se impune o autentică cercetare a unor noi, revoluționare, forme de expresie pentru această sinteză destinată viitorului. Este datoria artiștilor plastici contemporani aceea de a lucra la elaborarea unui limbaj cît mai adecvat exprimării acestor realități dinamice, de a realiza un nou salt calitativ în istoria artei noastre pentru a pune baze solide viitoarei dezvoltări a plasticii românești, pentru a-i îmbunătăți eficiența socială, sincronă cu ritmul realităților noastre de azi.

arta

https://biblioteca-digitala.ro

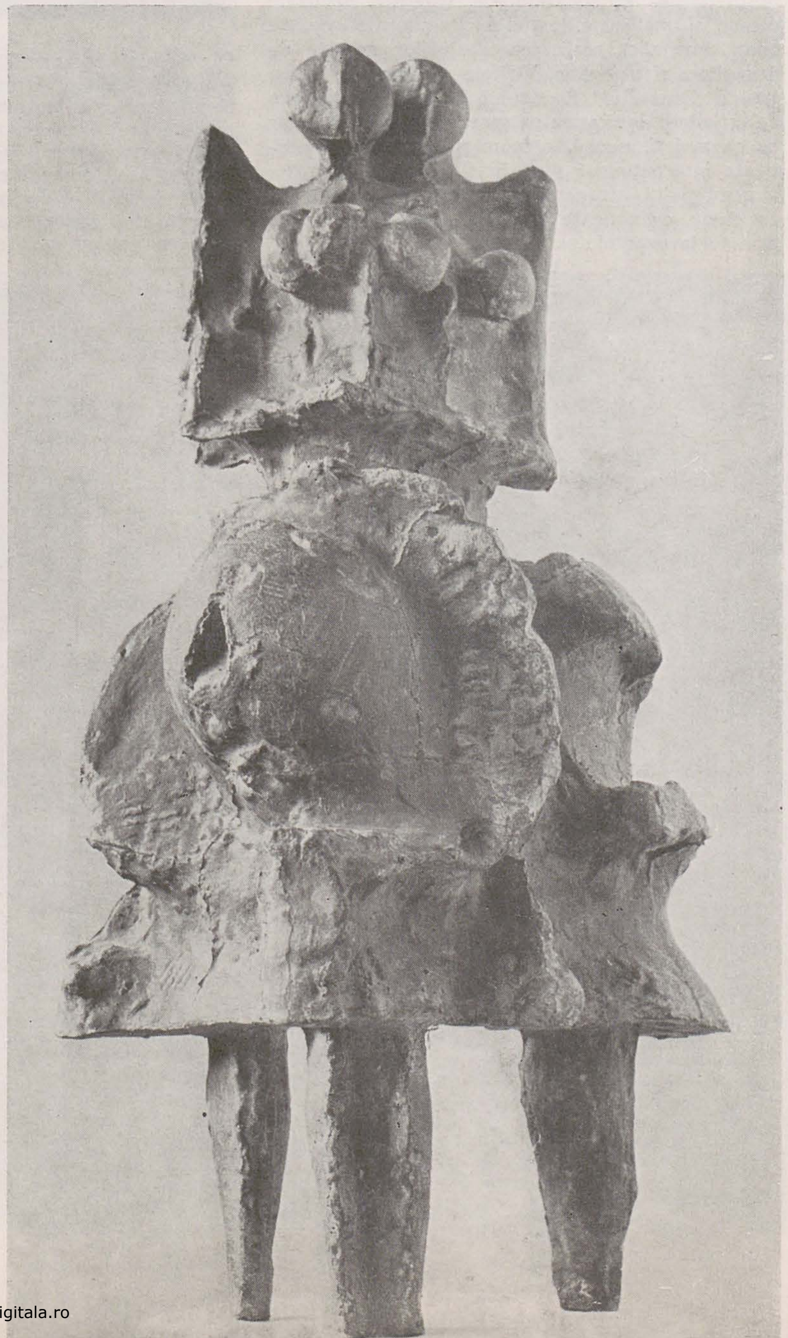
balcanii — zonă a păcii și înțelegerii între popoare

alexandra titu

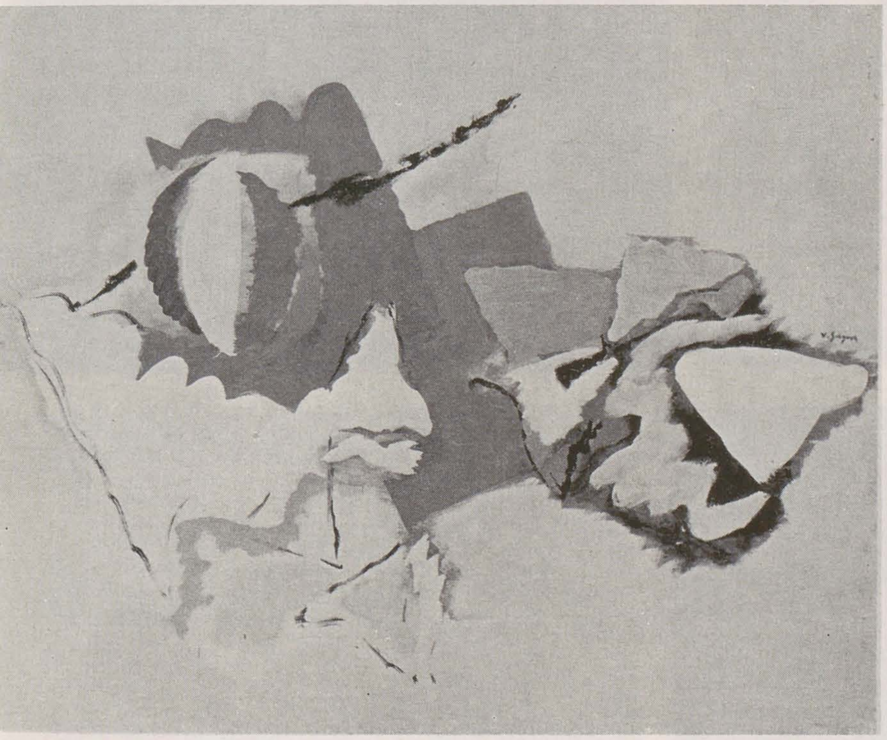
S-a deschis la sala Dalles, în luna februarie, a treia ediție a expoziției *Balcanii — zonă a păcii și înțelegerii între popoare*. Marea tentație, în asemenea cazuri, este, desigur, aceea de a observa în ce măsură expoziția, așa cum se articulează ea din selecțiile celor cinci țări participante, acoperă o temă atît de precis formulată. În situația unei manifestări ce tinde să se instaureze la rîndul său ca o tradiție, printre atîtea alte manifestări, festivaluri, concursuri, expoziții internaționale ce dezbat condiția artei în lumea contemporană, toate devenite tradiționale, se deschid două posibilități de a stabili raportul dintre tematica propusă și materialul artistic. Prima variantă ar presupune ca, odată cunoscută tema, ea să determine, ca o formă de comandă socială, opere de artă create de artiști special în vederea participării la selecția în cauză. A doua variantă ar lărgi foarte mult criteriile de selecție, considerînd, în cazul de față (cînd pacea este ideea centrală, *mesajul* manifestării) că orice creație culturală, orice fapt de artă este o pledoarie implicită pentru comunicare între oameni, un mod de a media înțelegerea, un loc de întîlnire spirituală. Ediția din 1983 a expoziției țărilor balcanice se constituie pe această a doua formulă, organizatorii prezentînd selecții cu operele creatorilor considerați reprezentativi (din punct de vedere estetic, în majoritatea cazurilor, dar și după o serie de considerente extraestetice) pentru arta fiecărei țări, iar, din această sumă de selecții, am avea o imagine despre arta din zona Balcanilor, în acest moment. Or, tocmai o asemenea concepție ni se pare că asigură manifestării un statut demn de toată atenția, între celelalte manifestări care aduc în conștiința europeană diverse zone în care se catalizează experiențe artistice specifice. Dincolo, deci, de subiectul imediat, expoziția dedicată Balcanilor impune atenției unul dintre spațiile geografice cele mai interesante și mai dezbătute, atunci cînd nu ne mulțumim să privim arta contemporană ca pe un fenomen insolit și izolat. Și, în fond, una dintre trăsăturile artistului — și ale omului de cultură — contemporan, este tocmai conștiința moștenirii culturale, a originilor unui fenomen, a presantei poveri ce îi condiționează — și îi îmbogățește orice gest, conștiința că fie continuă o tradiție, fie o neagă, nu o poate ignora.

Ca zonă geografică, Balcanii au avut întotdeauna un statut aparte. Aici au interferat, au intrat în conflict și s-au contopit, dînd naștere unor forme cu totul inedite, curente de idei și tipologii stilistice aparținînd Orientului și Occidentului, Nordului și Sudului. Aici a fost leagănul culturii pe care azi o numim occidentală, acea cultură izvorîtă din antropocentrismul elin, din curiozitatea cu care vechii greci au privit universul, din cultul pentru frumos ca expresie vizibilă a adevărului. Aici, întorcîndu-se spre chipul seducător al lumii, măsurat de modulul uman, arta a pledat pentru desăvîrșire, în complexul joc între mimesis și idealizare. Mereu și mereu, după cataclismele istorice, după « nopți medievale », după plonjări în obscur și fantastic, oamenii Europei au redescoperit « miracolul grec » și, odată cu el, încrederea în ordine și măsură, în valorile umane. « La început — scrie Gérman Arciniegas [1] — a fost Mediterana. Tot ce se apropie de coastele ei rămîne ca atins de mîini albastre. Tot ce se depărtează de ea devine tulbure și

[1] Gérman Arciniegas, *Biografia Caraibelor*, B.P.T., București, 1978, pp. 9–12



https://biblioteca-digitala.ro



înfricoşător [. . .] Dintre cele trei vîrfuri pe care le avea pe atunci lumea, oamenii s-au mişcat spre Mediterana. În urmă rămîneau stepele Siberiei, munţii Indiei, [. . .] nisipurile Saharei. [. . .] Pentru mai multe secole este un adevăr că acolo s-au privit faţă-n faţă trei continente. De la un ţărm la altul îşi vorbeau cei din Orient şi din Occident, cei din nord şi din sud. Acolo se încrucişau sufletele lor de neîmpăcat şi ajungeau, chiar să se înţeleagă . . . ». Sintetic, Paul Lemerle vorbeşte [2] despre « valorile umane [. . .] pe care antichitatea greco-romană, cea dintîi, le-a formulat şi le-a realizat într-o civilizaţie ». Balcanii poartă, deci, în lume, dincolo de toate vicisitudinile istoriei, strălucirea aceasta niciodată uitată, conştiinţa unuia dintre cele mai impresionante momente din civilizaţia omenirii. Peste mii de ani, un poet englez va veni să moară la Missolonghi, pentru eliberarea Greciei, din conştiinţa enormei datorii faţă de miracolul grec. Gestul său era semnificativ, mai mult decît în plan politic şi istoric, în planul culturii, era un act de recunoaştere a valorilor fundamentale născute în nişte locuri la care oamenii revin cu pietate şi melancolie — cum o fac romanticii, cu interes ştiinţific — cum o fac arheologii, începînd cu Schliemann, cu un respect care dă sens pînă şi curiozităţii turistice. A doua mare datorie pe care civilizaţia modernă o are faţă de această zonă este cea faţă de Bizanţ. Fabulosul Imperiu de Răsărit, care fascinează Europa barbară şi de care se izbesc, ca de un promontoriu al lumii civilizate, migratorii pe care preistoria îi arunca asupra acestei lumi

[2] Paul Lemerle, *Bizanţul şi originile civilizaţiei noastre* (în) « Literatura Bizanţului », Ed. Univers, Bucureşti, 1971, p. 40

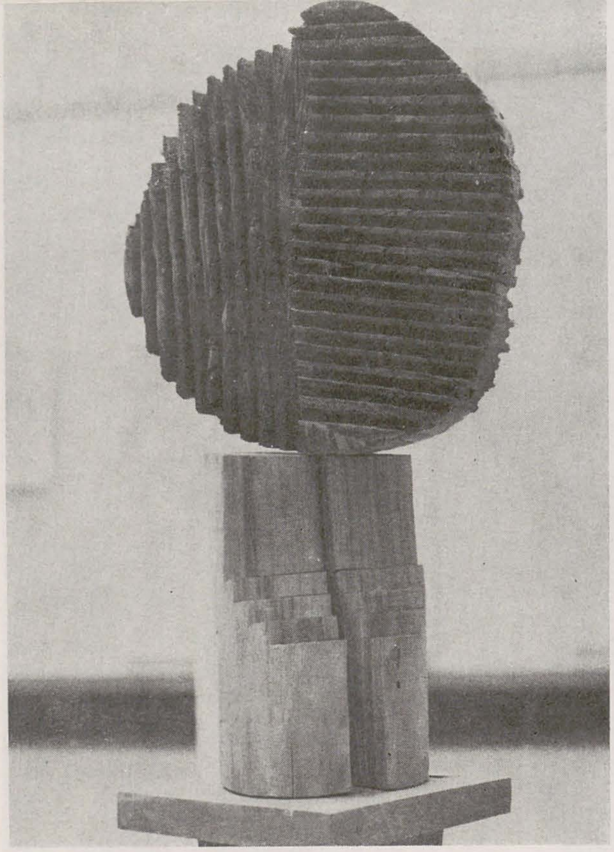
p. 4

1. VIRGIL ALMĂŞANU: *Tineri*
2. PAUL VASILESCU: *Maternitate*

p. 5

1. GEORGETA NĂPĂRUŞ: *Costum IV*
2. OCTAV GRIGORESCU: *Familie*
3. VASILE GRIGORE: *Plaja albă*
4. VLADIMIR ŞETRAN: *Compoziţie IV*

https://biblioteca-digitala.ro



antrenată de idealuri noi, este, din nou, un loc al sintezei între Orientul cu experiența sa culturală milenară și Occidentul ce-și căuta identitatea printre sfărîmăturile civilizației latine și răbufnirile acestei lumi primitive a nomazilor deveniți conducători. « Vestibulul nemijlocit al evului mediu — scrie Henri Focillon [3] — e preistoria, și chiar mai tîrziu, pînă și în creațiile lui cele mai originale, cele mai glorioase, preistoria îi va întipări, încă, pecetea ei monotonă ». Și atunci, este legitim să ne întrebăm, cum a fost posibilă supraviețuirea valorilor antichității. « Cine a aruncat peste secole acel pod pe care a ajuns pînă la noi conștiința antichității? — se întreabă în același studiu despre originile civilizației occidentale, Paul Lemerle [4] — și răspunde — Bizanțul ».

. . . Și, în chiar momentul cînd acest Occident distrugea Imperiul, cu faimoasele-i cruciade, era cucerit de cultura și rafinamentul lumii învinse. Nu e aici locul de a urmări în amănunțime toate filierele și mijloacele prin care lumea bizantină a contribuit la formarea lumii moderne, cît din spiritul Renașterii italiene se datorează contactului cu cărturarii bizantini emigrați, cum în plan istoric acest Imperiu a apărat Europa în formare de invaziile arabe și turce, cum, pe de altă parte, a contribuit, în nord-est, la formarea civilizației medievale ruse, iar, după ce Imperiul Bizantin a dispărut, nostalgia imperială a supraviețuit în spiritul statelor din Balcani, și, așa cum principii și regii apuseni trăiau cu obsesia imperială, a reunificării Europei, și principii balcanici se revendicau de la același vis . . . (Un vis pentru care, tîrziu, a murit și Brâncoveanu). Dincolo de marea sa influență politică, lumea bizantină își va pune însă fără drept

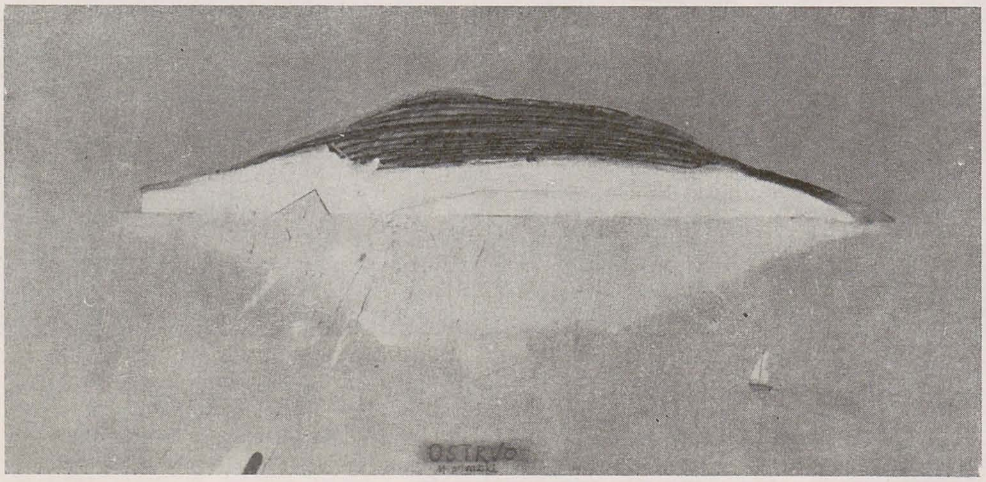
[3] Henri Focillon, *Anul o mie*, Meridiane, București, 1971, p. 15

[4] Paul Lemerle, op. cit., p. 40

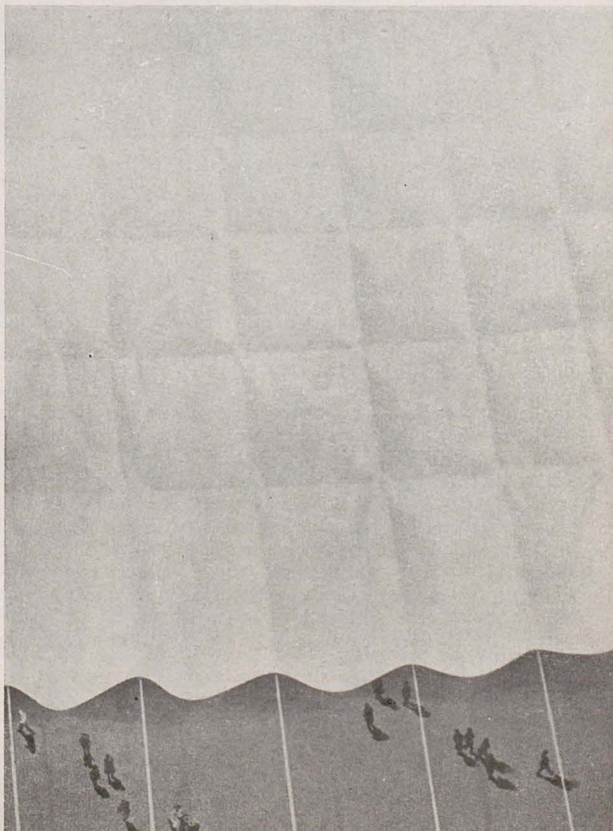
1. *GHEORGHE ILIESCU CĂLINEȘTI: Eclipsă*

2. *ION POPESCU NEGRENI: Dealul însorit toamna*

3. *JADRANKA FATUR (R.S.F. Iugoslavia): Vestibul N.Y.C., Aerodrom*



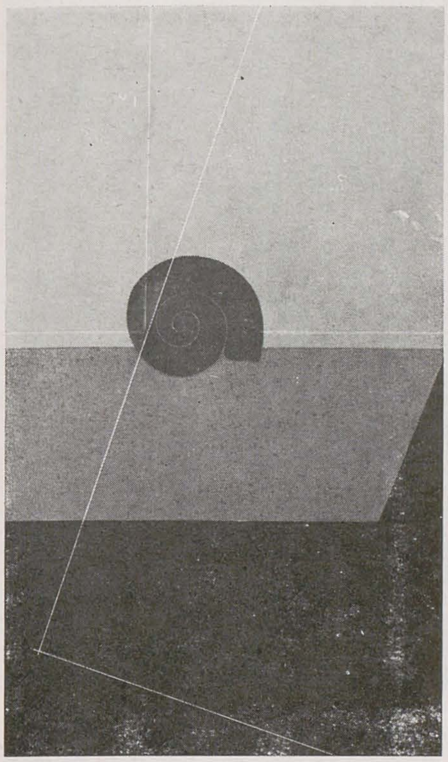
4. *MILENKO PRVACKI (R.S.F. Iugoslavia): Insula*

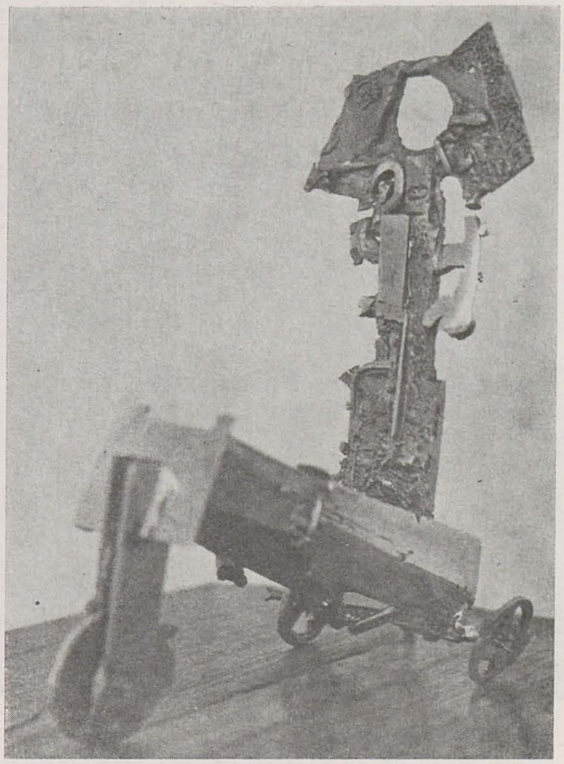


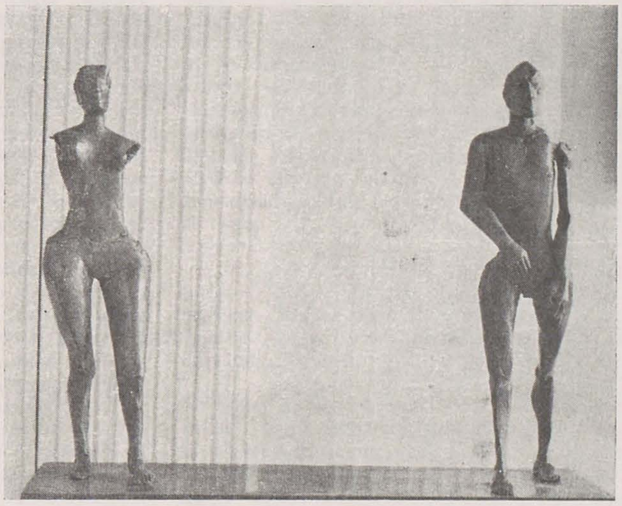
5. *RODOLJUB ATANASOV (R.S.F. Iugoslavia): Omul și spațiul XLV*

balcanii zonă a păcii și înțelegerii între popoare

https://biblioteca-digitala.ro







1. MIODRAG B. PROTIC (R.S.F. Iugoslavia): Spaţiu cu scoică neagră

2. ATANAS PAŢEV (R.P. Bulgară): Milena

3. ANGHEL STANEV (R.P. Bulgară): Schiţă X

4. EMIL STOICEV (R.P. Bulgară): Ceas de seară

5. EMIL POPOV (R.P. Bulgară): Compoziţie cu figuri

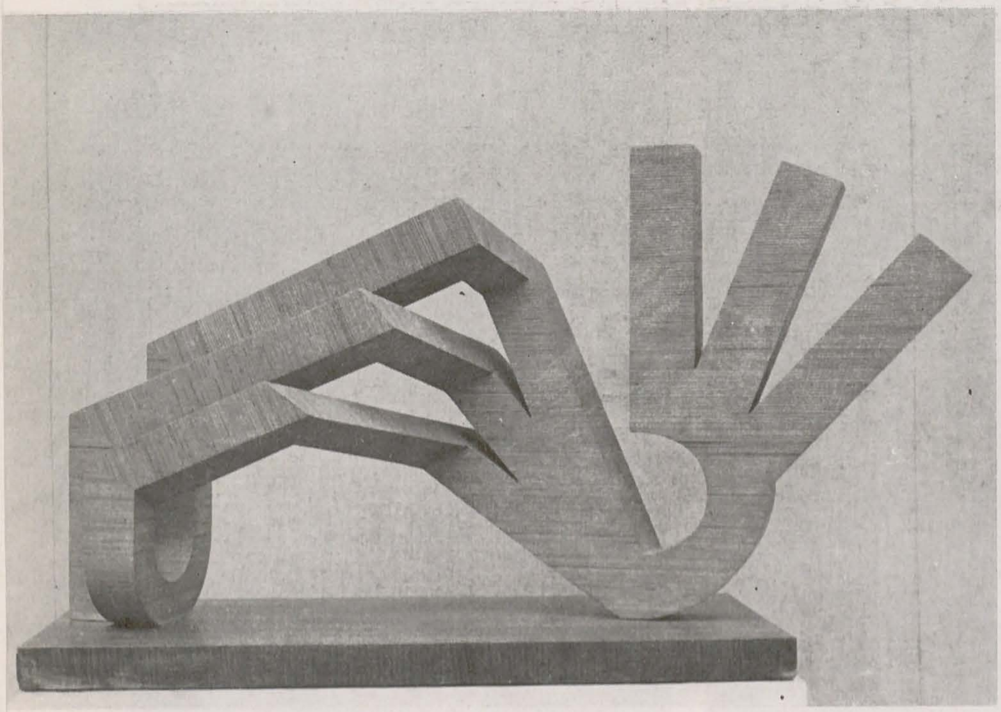
de apel amprenta pe cultura popoarelor balcanice, pe arta lor. O artă de înaltă aspiraţie spirituală, atentă la strălucirea formei, care se legitimează prin elaborare, prin tensiunea spre perfecţiune, prin bogăţie ornamentală, printr-o elocinţă ce ţine de cea mai înaltă retorică, străină de apelul la elemente extraestetice, ca forme de a capta privitorul. Există, desigur, un conservatorism al acestor culturi balcanice, care se apără astfel, secole de-a rîndul, de presiunile politice exercitate asupră-le de Asia şi Europa deopotrivă. Din secolul XIX asistăm, fireşte, odată cu mişcările de eliberare şi de constituire a statelor moderne, odată cu încercarea de modernizare a întregii societăţi, la o orientare spre Apusul ce evoluase mai liber, în toate planurile. Romantismul, care redeschide Apusului gustul pentru lumea Mediteranei egeene, înseamnă pentru greci, sîrbi, români şi bulgari, pentru toţi balcanicii, năzuinţa libertăţii, eliberarea de vechile tipare. Odată cu ideile noi, formele ce le înveşmîntă pătrund şi ele, şi, mai ales, pătrunde acea nouă condiţie a imaginii, care schimbă chipul culturilor din această zonă. Este fascinant să urmăreşti cum, de la un veac la altul, se mută centrele de iradiere culturală, şi cum, datorită acestui fenomen, se schimbă şi configuraţia formelor puse în circulaţie, cum răzbat ecouri ale unor « matrice stilistice » specifice condiţionînd cultura universală, cum antropocentrismul mediteranean cîştigă şi pierde bătălii în faţa abstracţiei metafizice orientale sau a spiritului abstract ştiinţific occidental. În secolul XX, centrele occidentale — Parisul, oraşele germane, mai tîrziu marile şi bogatele oraşe americane, îşi dispută întîietatea în inovaţia culturală. Predomină spiritul abstract, impus de ştiinţă (« Ceea ce este sigur, scrie Werner Heisenberg, într-un eseu despre abstracţia artei moderne, este faptul că în ştiinţele moderne abstracţia joacă un rol absolut decisiv »[5], iar « această tendinţă spre unificare şi sinteză conduce în mod necesar spre abstracţie, probabil în artă la fel ca şi în ştiinţă »[6]). Aşadar, în artă, întreaga primă jumătate a veacului nostru asistă la un declin al figuraţiei, care ajunge, în ultimele decenii (în cazul artei conceptuale) « pînă chiar să renunţe la producţia de imagini », cum observă Alfred Pacquement[7]. Anii cincizeci sînt marcaţi de marea dezbatere în jurul condiţiei imaginii. Tendinţele artistice se polarizează, imaginea fie se dizolvă cu totul, fie reapare cu o violenţă ce nu mai ţine ades de premise estetice, ci de scopurile unei arte ce îşi propune « schimbarea lumii »[8]. Anii şaptezeci reiau această dezbatere « între două ideologii estetice incompatibile — figurativul şi nonfigurativul »[9] ca să cităm fericita formulare a lui Zdenko Rus. Am simţit nevoia acestei scurte precizări asupra secolului XX european, fiindcă toate aceste fenomene ce se succed cu o extraordinară dinamică presupun din partea unor zone mai conservatoare şi devenite acum periferice faţă de nucleul de iradiere, un efort de sincronizare, cel puţin în prima etapă. Abia după această sincronizare, după procesul de reomogenizare dintre planurile existenţei modernizate şi a culturii capabile să o exprime, asistăm la generarea unor sinteze extrem de originale şi la o redescoperire (a cîta?) a marilor tradiţii locale. Şi iată-ne, în 1983, în aceeaşi atmosferă fierbinte de dezbatere, în arta ţărilor din Balcani la fel ca în toată arta europeană. Se petrec aceleaşi metamorfoze ale imaginii, aceleaşi întrebări despre valorile tradiţionale, apar tendinţe care neagă tradiţia, altele care o proclamă ca pe bunul cel mai preţios. Arta se implică în existenţa socială, apelează la mijloace ce nu îi sînt proprii, se ocupă de probleme ce nu îi sînt proprii, se încearcă anularea între existenţă şi artă. Concomitent, artişti ai aceleiaşi generaţii se postează pe poziţii opuse, recuperînd pentru imagine prestigiul din veacurile trecute, ceea ce dă caracterul atît de viu, de tulburător şi de fascinant al artei contemporane. Dar, cel puţin aici, în Balcani, disputa între abstracţie şi figurare şi, mai mult, între pietatea faţă de artă şi repudierea artei, au un aer familiar. Războiul între iconoclaşti şi adoratorii de icoane stă undeva, la baza civilizaţiei balcanice. Sincronizîndu-se marii mişcări de idei din cultura contem-

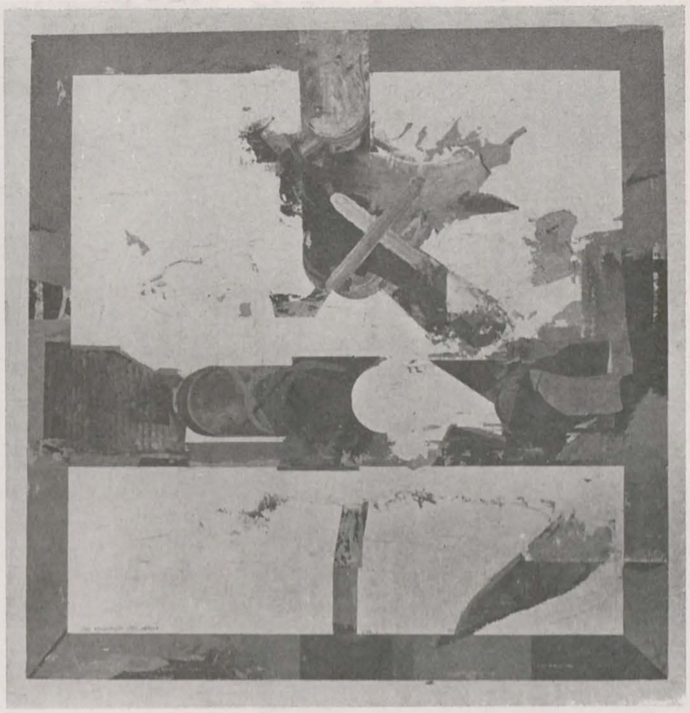
[5],[6] Werner Heisenberg, *Tendinţe spre abstracţie în artele şi ştiinţele moderne* (in) Paşi peste graniţe, Ed. Politică, Bucureşti, 1977, pp. 270–281

[7] Alfred Pacquement, *Art conceptuel; pratique et theorie*, în « Septième Bienale de Paris », Paris, 1971, p. 32

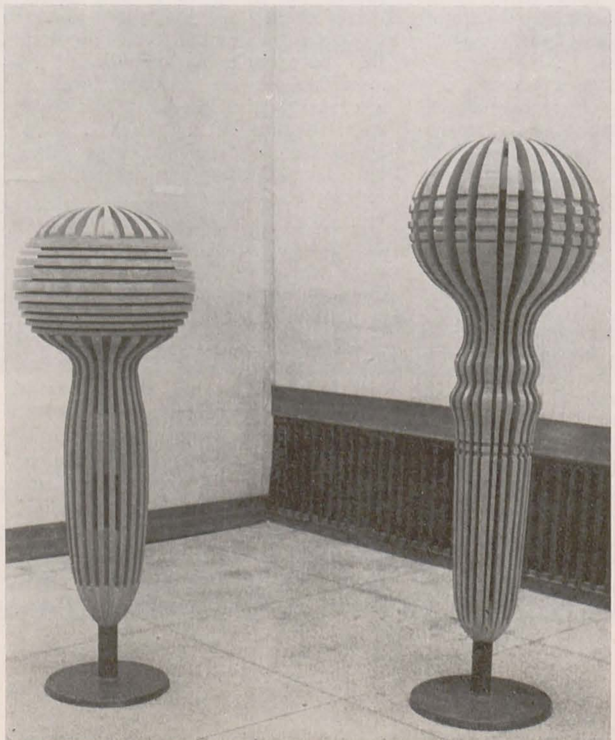
[8],[9] Zdenko Rus, Catalogul expoziţiei *Balcanii, zonă a păcii*, Bucureşti, 1983

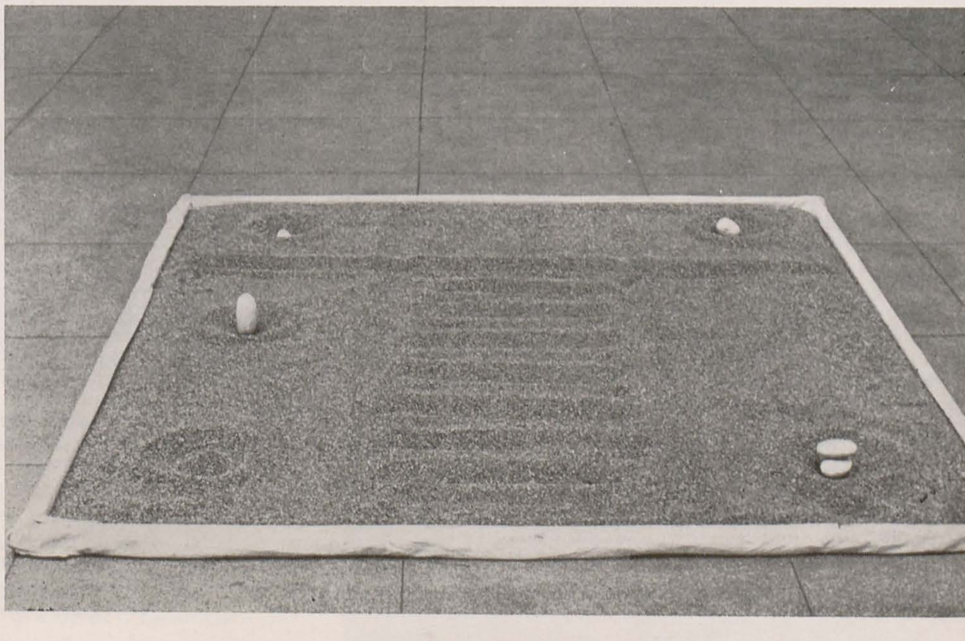
https://biblioteca-digitala.ro



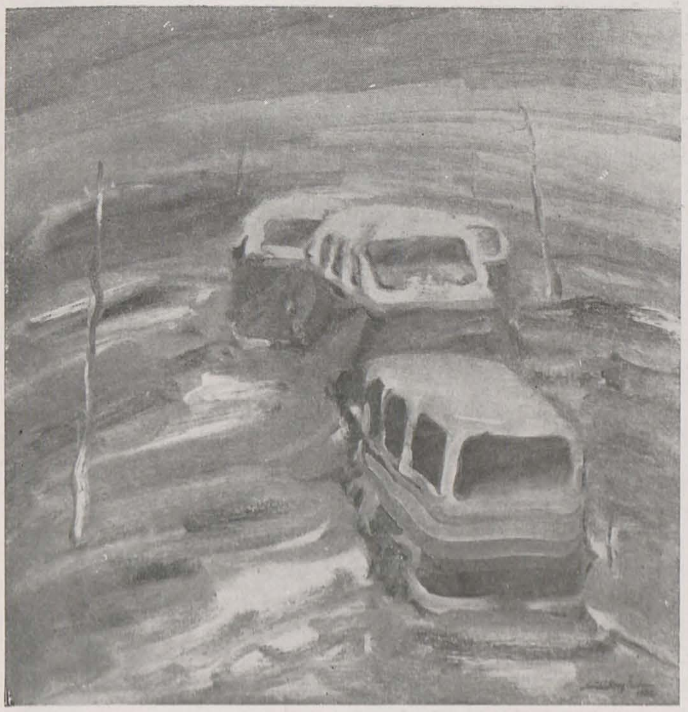


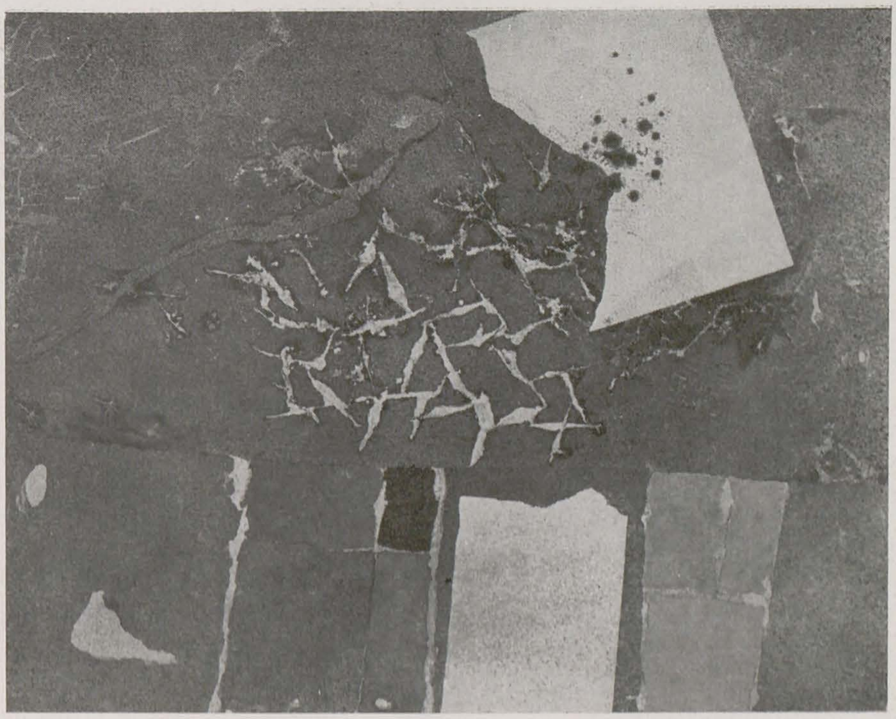
porană, lumea balcanică își regăsește ceva din vechea ei identitate.
Expoziția deschisă în anul acesta la București, este, deci, foarte bogată în implicații pe toate planurile. Am putea spune că ea ocupă în conștiința publicului — și a oamenilor de cultură în special — un loc mai important chiar decît valoarea operelor reunite pe simeze. Regăsim aici problematica manifestărilor europene contemporane, acea revenire la o figurare cu sensuri extrem de diverse, pe de altă parte, tipuri de atitudine, în care forma rămîne principalul mesaj. O anumită atmosferă de gravitate, renunțarea la șoc ca procedeu de comunicare, ar fi o primă impresie globală a ansamblului de lucrări. Să analizăm acum, pe scurt, selecțiile țărilor participante.
Prima asupra căreia, în acest context, e firesc să ne oprim, este selecția greacă. Firește, astăzi, fenomenul grec este marcat de ecourile mișcărilor artistice occidentale, dar așa cum spuneam, intrate, deja, într-o sinteză proprie. Hiperrealismul, reprezentat de Panayotis Gravalos, purismul abstract al unor sculptori ca Alexious Sotos, jocul între o figurație expresionistă și abstracție, în pictura lui Vassilis Kypreos, marchează cîteva dintre aceste tendințe. Dar revine mereu, din adîncurile memoriei culturale, prestigiul acelei civilizații elene, conștiința aceea a unei datorii față de trecutul atît de măreț. Elemente figurative din patrimoniul cunoscut al artei antice revin în imaginea actuală — ca în cazul lui Georges Kouvakis. Mai explicit încă, sculpturile lui Yannis Parmakelis, cu aerul lor de vestigii recuperate, vorbesc despre relația între omul contemporan și propriile-i rădăcini, propria-i istorie.
La antipod, selecția turcă pune în evidență problematica unei culturi decise să se modernizeze renunțînd voit la un specific milenar (pentru a-l recupera, desigur, într-o etapă ulterioară). Fascinația figurației, preocuparea pentru reprezentarea figurii umane, în cele mai diverse ipostaze și situații, marchează creația unor pictori ca Aydîn Ayan, Ramis Aydin, Söbütay Özer, Fikri Cantürk, Bihrat Mavitan. Iar atunci cînd ne aflăm în fața unor poetici abstracte, ele țin clar de o viziune europeană, de experimentele unei arte aplecate spre propriile-i mijloace, și purtînd o amprentă intens individuală, și nu de abstracția conservatoare, cu sensul metafizic și de rigidă formulare decorativă, al moștenirii orientale.
Dintre toate grupajele, cel mai coerent din punct de vedere teoretic este cel iugoslav. În ansamblul expoziției acesteia dedicate prin titlu unei teme politice, iar prin condiția estetică unei dezbateri arzătoare asupra relației între imagine și realitate, selecția iugoslavă, perfect coerentă, se articulează în jurul peisajului. Abordarea acestui gen este extrem de fertilă. Prin el se pune limpede în lumină raportul imagine artistică — realitate exterioară (căci peisajul este, la modul cel mai propriu, *realitate exterioară*). Artiștii încearcă mai toate formulele — să observe natura « la rece », să o asocieze, romantic, propriilor stări sufletești, să-și proiecteze viziunea asupra ei, să o imite pur și simplu, să îi substituie peisaje artificiale, să o ia ca simplu pretext. Franc Novic, Boris Jesih, Franc Mesaric, printr-un exces de obiectivitate a observației, pulverizînd realitatea într-o textură de detalii, ajung dincolo de « realism » spre o nouă picturalitate pură. Miodrag Protič, Edin Numankadič, Bojan Bem, Rodoljub Atanasov, Eugen Kokot, abordează peisajul într-o manieră tradițională, mai lirică sau mai detașată. O notă de insolit obține Bozidar Damjanovski, confruntînd artificialul cu naturalul, arbitrarul cu rigoarea. Fiecare participant aduce o notă proprie, dar toată această aparent derutantă varietate de mijloace converge într-o dezbatere convingătoare și unitară despre sensurile artei contemporane.
În cazul selecției bulgare, cu cîteva excepții, marcate de peisajele lirice ale lui Gheorghi Baev și de portretele lui Emil Stoicev, predomină o anumită tensiune spre eroic și spre monu-





https://biblioteca-digitala.ro





p. 8

1. ALEXIOUS SOTOS (Grecia): Meduze

2. YANIS MICHAILIDIS (Grecia): Ekivolos

3. YANNIS PARMAKELIS (Grecia): Mecanică; Sinteză (2)

4. CHRISTOS RIGANAS (Grecia): Spaţiu 4

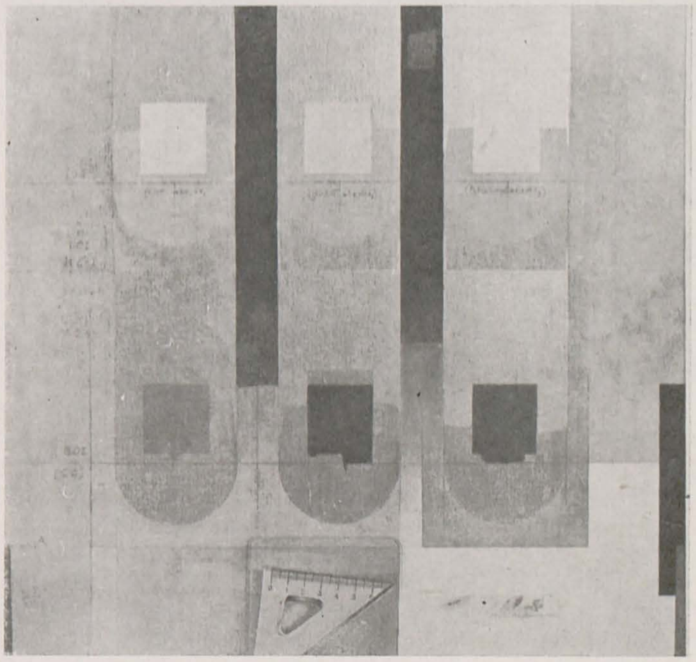
p. 9

1. SÖBÜTAY ÖZER (Turcia): Convoi

2. BILAL ERDÖGAN (Turcia): Dezintegrare

3. HASAN PEKMEZCI (Turcia): Precum floarea I

4. HALIL AKDENIZ (Turcia): Valorificări vizuale referitoare la poluarea portului Izmir

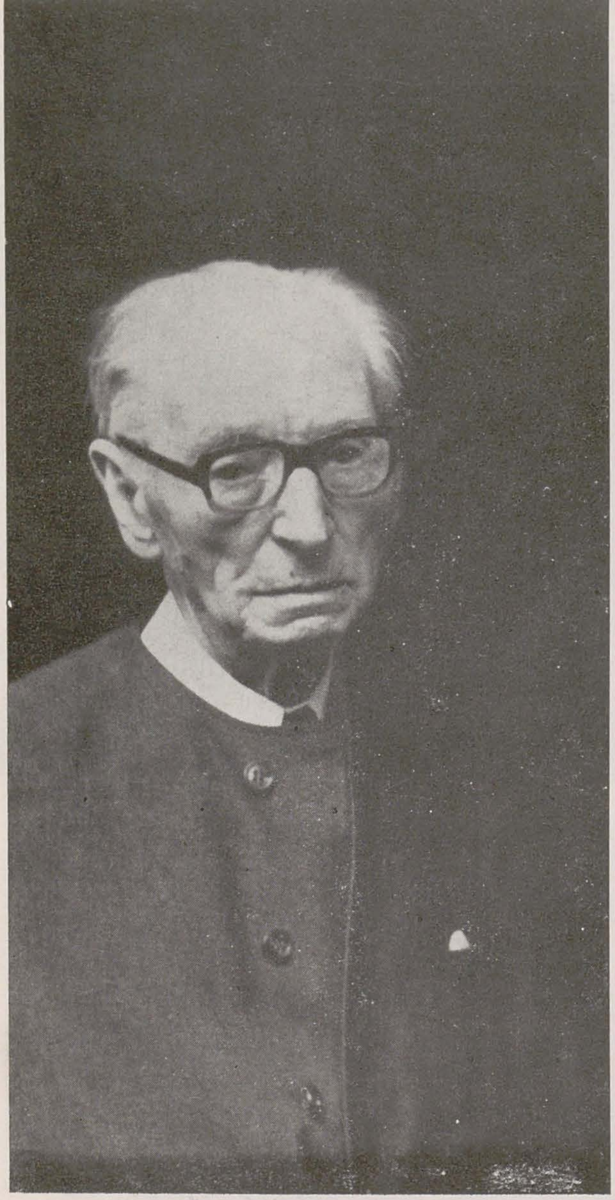


mental. Figura umană se situează, şi în cazul artiştilor bulgari, în centrul interesului. Protagonistul principal — omul — este confruntat fie cu istoria, fie cu lumea contemporană, fie cu eterna problemă a vieţii şi a morţii. Imaginile sînt dramatice — ca în picturile lui Stoian Tanev, Gheorghi Lecev, Atanas Paţev, sau în sculpturile semnate de Atanas Jaronov, Anghel Stanev şi Emil Popov. În alte cazuri — ca în sculpturile lui Pavel Koicev, figura umană se impune monumentală, triumfală, amintind, în opulenţa sa, de vechii idoli păgîni ai culturilor agrare.

Încheiem cu selecţia ţării gazdă — a artiştilor români. Sînt prezenţi în această întîlnire internaţională artişti români de incontestabilă valoare — dacă e să amintim doar pe sculptorii Paul Vasilescu, Mihai Buculei, sau Gheorghe Iliescu-Călineşti sau pe pictorii Virgil Almăşanu şi Octav Grigorescu — artişti aflaţi în nucleul cel mai stabil valoric al artei noastre contemporane. Ca mai totdeauna, însă, o anumită tendinţă de împăcare a unor criterii cu totul extraartistice (de generaţie, de condiţie etnică etc.) se substituie unui program teoretic clar, diminuînd unitatea şi forţa de convingere a grupajului. Cei ce au operat selecţia nu s-au putut decide asupra unei problematici artistice (deşi în arta românească nu lipsesc nici sintezele, nici atitudinile clare, nici experimentele originale). Mai mult, selecţia nu s-a putut decide nici măcar asupra unei generaţii. O expoziţie, mai cu seamă un grupaj dintr-o expoziţie internaţională nu poate fi o enciclopedie, nici măcar un compendiu. Ea trebuie să se fixeze asupra unei idei care să-i dea coerenţă. Oricum, artiştii români, fără a reuşi, împreună, să formuleze o *atitudine*, luaţi separat reuşesc să se impună atenţiei. Retorica subtilă a lui Virgil Almăşanu trimite tocmai la moştenirea bizantină de care vorbeam, fără să implice, desigur, citatul formal simplist. Acelaşi lucru l-am putea spune despre decorativismul şi gustul miniatural al picturii Georgetei Năpăruş. O cu totul altă filieră (aceea a prelungirii unor mijloace elaborate în perioada sincronizării cu pictura apuseană, din etapa interbelică) o reprezintă artişti ca Ion Popescu-Negreni, Aurel Ciupe, Petru Feier, care au debutat înainte de război. În cazul sculpturii, aceeaşi diversitate. Gheorghe Iliescu-Călineşti se revendică de la structurile de lemn ale civilizaţiei ţărăneşti. Compoziţiile foarte libere ale lui Paul Vasilescu, de o sugestivă ambiguitate între antropomorf şi un nonfigurativ care aspiră la geometric, şi « vestigiile arhitectonice » ale lui Mihai Buculei propun un demers în care inovaţia de limbaj acoperă un sens nu atît explicit cît dens şi profund, în timp ce lucrările lui Eftimie Bîrleanu se înscriu în cea mai tradiţionalistă viziune.

Referindu-ne din nou la ansamblul expoziţiei, iată că o certă calitate artistică vine să acopere un program foarte complex. Aşa cum s-a concretizat, manifestarea este bogată în implicaţii şi consecinţe culturale. Ea confruntă mari direcţii de idei şi personalităţi creatoare bine conturate. Or, din asemenea confruntări se naşte totdeauna o tensiune spre nou, mai multă libertate de gîndire şi exprimare. Consecinţa firească a unor asemenea dialoguri sînt sinteze viitoare, şi acea dublă tensiune spre specificul propriei enclave culturale, spre problematica epocii, spre universalitate. Este inutil, aşadar, să ne întrebăm dacă, în mic, de la o imagine la alta, selecţia răspunde tematicii propuse. Ea îi răspunde în esenţă, în concepţia despre cultură ca un colocviu permanent, ca un schimb liber de idei, ca o circulaţie neîntreruptă de informaţii, ca o stare de comunicare, ca nivel al existenţei umane în care graniţele se şterg, oamenii se sustrag altor condiţionări ce îi separă, şi fiecare, ca Erasmus, se poate considera un cetăţean al universului.

https://biblioteca-digitala.ro



sub aripile arcaşului

p. frâncu

În fotografie, statuile îşi pierd spaţiul, datele celor trei măsuri decodificîndu-se din plan, cu erori. În cel mai bun caz imaginea unei sculpturi se citeşte aici ca proiecţie a unei sume de conture care circumscrie o « umbră » pozitivă. În planul emoţiei se petrece de asemenea o receptare incompletă, cele mai savante efecte de paginaţie şi ecleraj nereuşind să ne încarce tensiunea pe care o formă o radiază în preajmă într-un spaţiu devenit activ. Dar dacă imaginea alb-neagră nu reuşeşte să ne convoace în aceeaşi vedere cele 360 de grade ale unui ronde-bosse, ea reuşeşte în schimb să adune timpul unei opere, să ofere, ca în cazul expoziţiei Jalea de la Dalles, o perspectivă flancată de colonada monumentelor unei întregi vieţi. Edificată într-un efort de mai bine de şapte decenii această imaginară colonadă adusă în sala de expoziţii de la Dalles şi de fotografii, prin efortul profesionistului de excepţie care este Mihai Oroveanu, ne-a oferit încă o dată posibilitatea parcurgerii unei mari pagini din cartea de aur a sculpturii noastre. Împlinită sub arcul aripilor celebrului Arcaş, aripi ce desenează un sens heraldic pe cheia de boltă a statuarei româneşti moderne, această mare pagină de viaţă şi de artă provoacă, într-un armonios acord al duratelor, dimensiunea secolului nostru, istoria lui marcîndu-ne geografia spiritului cu repere devenite simbol şi emblemă. Alături de cele înălţate de Paciurea sau Anghel, de Medrea sau Ladea ca şi de cei care le urmează, statuile Maestrului Jalea înseamnă mult mai mult decît istoria naţională în istoria de artă; ele marchează inconfundabile « locuri », spaţiile începînd să le aparţină şi să se numească cu numele lor.
« Caut monumentalul printr-o tehnică fermă, tare, esenţială. Claritate indubitabilă ieşită poate din suferinţă — căci suferinţa care nu omoară, întăreşte », mărturisea cîndva artistul. O căutare devenită azi de mult o certitudine.

omagiu

ion jalea

p. 10

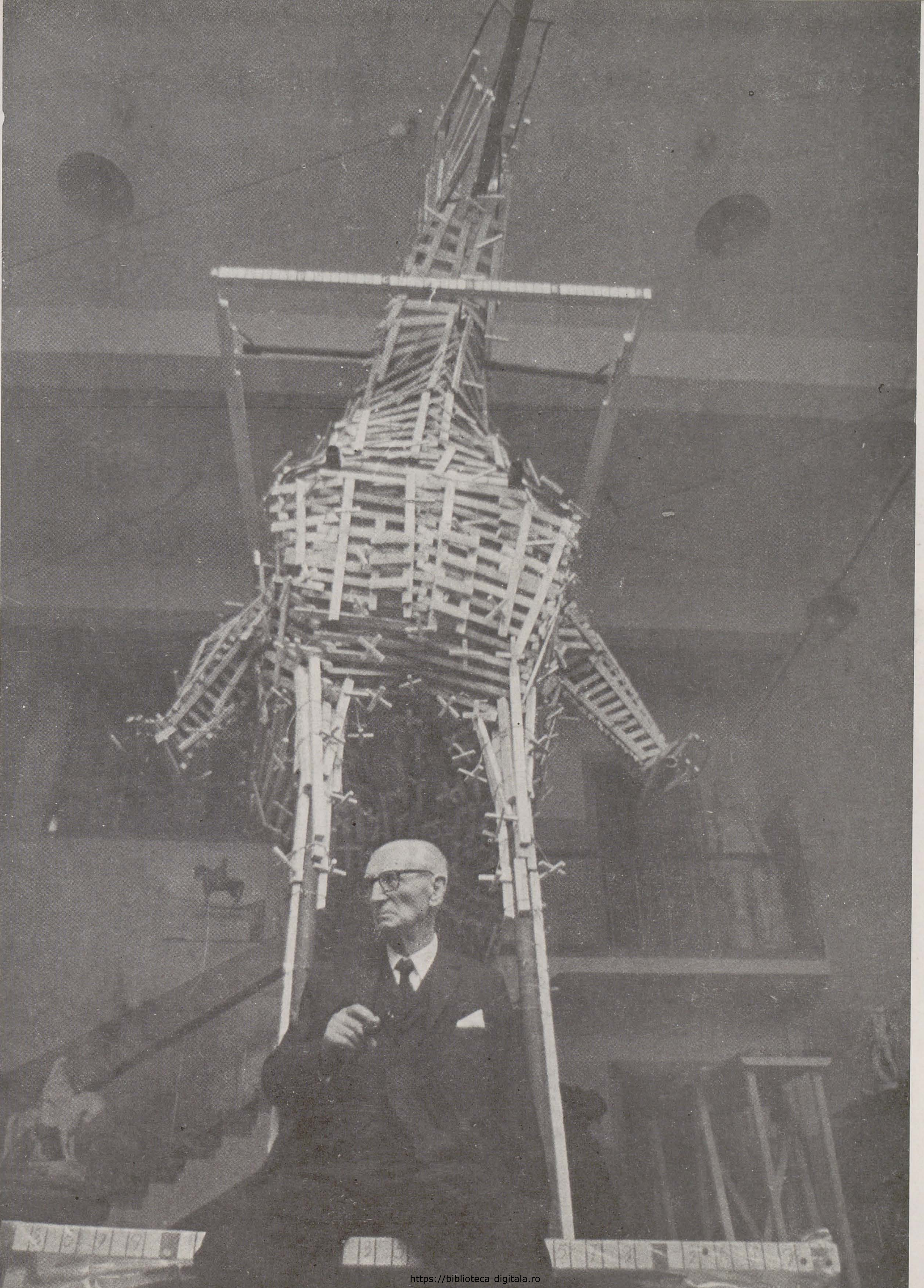
1. ION JALEA

2. Monumentul Infanteriei, Bucureşti

p. 11

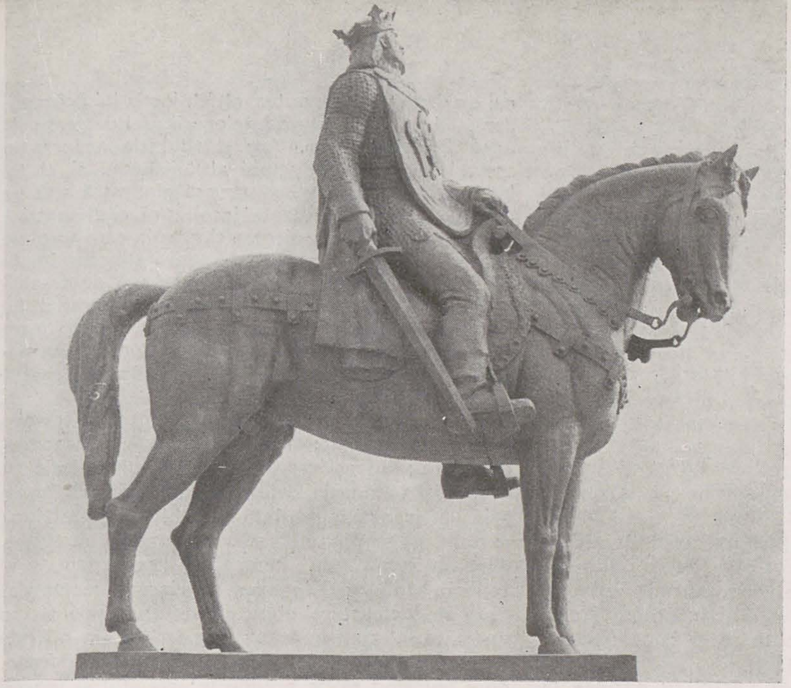
1. Maestrul Jalea în atelier

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

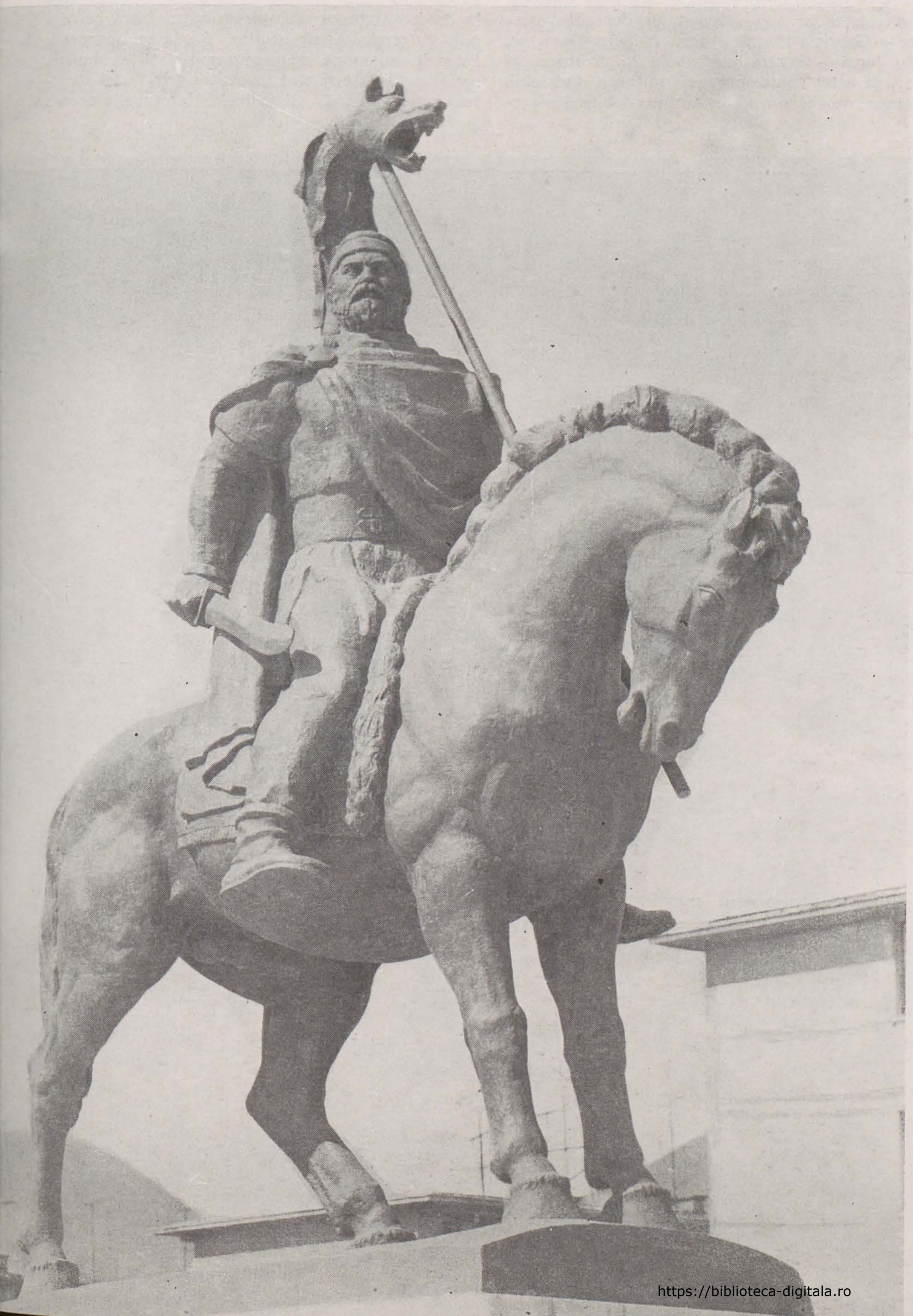


p. 12

1. România, Expoziția de la New York, 1937
2. Monumentul funerar Strâjescu, București
3. Safta Brâncoveanu, Văratec
4. Harfista, Medgidia

p. 13

1. Mircea cel Bătrîn, Tulcea
2. Decebal, Deva
3. Monumentul Unirii, Focșani



https://biblioteca-digitala.ro

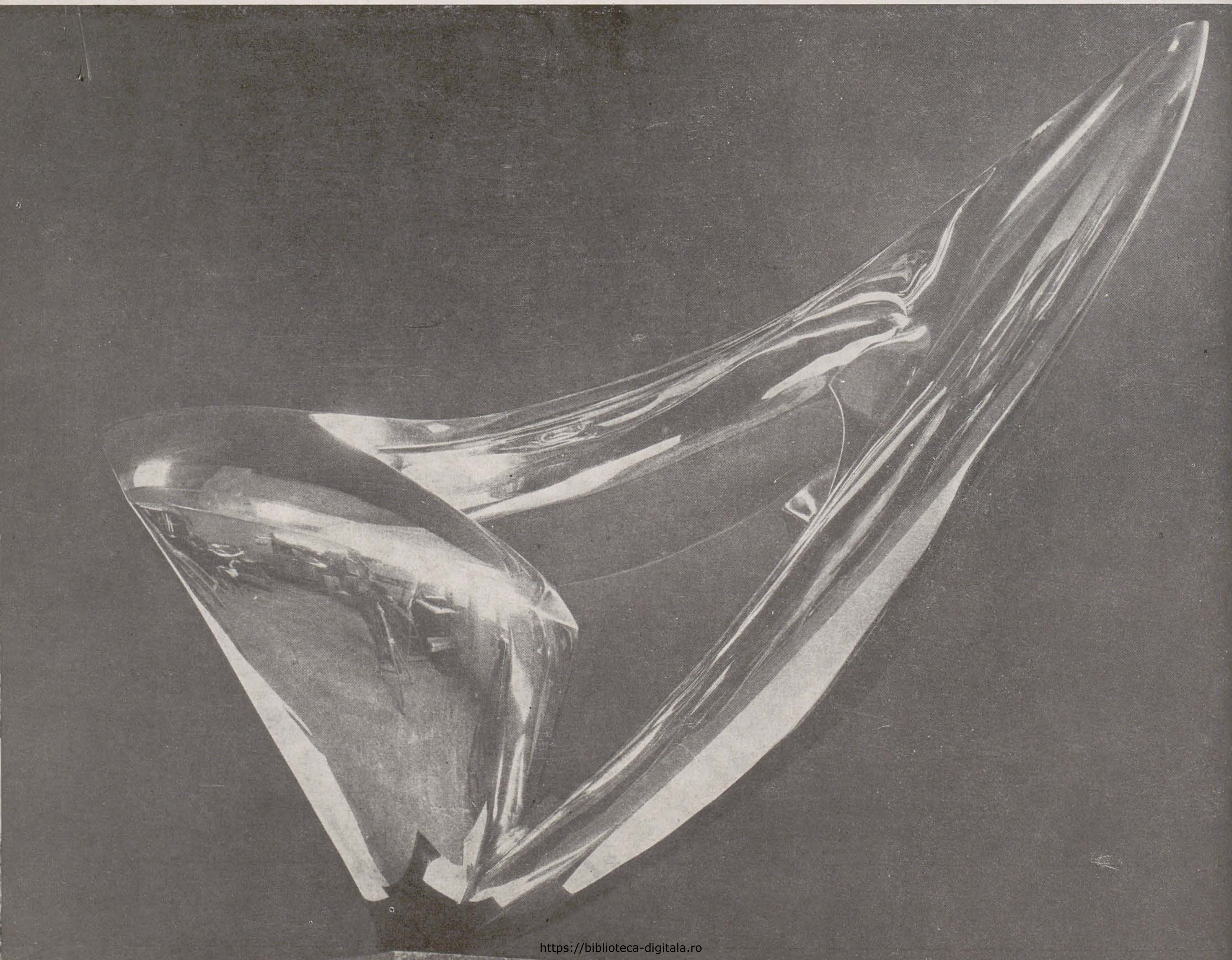
creatorul și constelația

horia horșia

Dintre relațiile reale sau posibile ale sculpturii cu verbul, două concepte, *spațiu* și *lumină*, au fost alese de Constantin Lucaci spre a-i desemna și numi generic universul așa cum acesta se configurează cu severitate și fast într-un moment de culme a biografiei artistice și în pragul vîrstei de aur a sculptorului care împlinește șaizeci de ani. Alese în asociere sintagmatică, cele două concepte, mai mult decît expresie metaforică literar-plastică, dezvăluie și comunică o atitudine filosofică. Atitudinea are în vedere acțiunea umană întemeiată deopotrivă pe sentiment și rațiune, de unde simultaneitatea triadei *activitate/afectivitate/cunoaștere*. Simultaneitatea facilitează acordul dintre un punct de vedere *heliocentric* al orizonturilor cosmice și un punct de vedere *antropocentric* al orizonturilor artistice, artistul asumîndu-și dreptul de a concepe și crea în cadrele orizonturilor cosmice și după modelul lor propria sa *constelație*.

Prin atitudinea sa filosofică Lucaci se distinge în pleiada de *făurari* de predilecție care și-au conturat personalitatea și s-au afirmat în deceniile șase-șapte — Gabriela Manole Adoc, Wilhelm Demeter, Petru Jecza — și care contribuie la creșterea și înflorirea artei contemporane române a metalului, a materiei moderne a oțelurilor inoxidabile. Sculptorul a asimilat, nu se putea altfel, lecția lui Brâncuși, dar nu i-au fost străine înțelegerii nici demersurile unor Pevsner, Gabo, Arp. Modul de a lucra al acestui respectuos discipol al lui Ressu și al lui Medrea, de la care a învățat « să gîndească arta nu ca pe un joc cu neprevăzutul inspirației, ci dimpotrivă ca pe o disciplină stăruitoare și grea în care treptele meșteșugului sînt singura cale adevărată spre împlinire » (Vasile Drăguț), se va arăta a fi pe treapta maturității apropiat de modul de a lucra al lui Hartung în grafică și pictură. Asigurîndu-i o mare libertate de acțiune, *gestul* este la Lucaci determinant în procesul creației și are semnificație demiurgică: *fiat lux !*

Siguranța gestului a fost obținută printr-un travaliu intens și îndelungat: modelarea corectă a anatomiei obiectului; intensificarea expresivității materiei și a formei prin modelaj și cioplire; simplificarea formei prin șlefuire; stilizarea într-un dublu sens, al acțiunii externe a agenților naturali, ca în mediul ambiant, mîngîind suprafața și temperînd accidentele, și al acțiunii unei logici interne de rigoare geometrică guvernînd structura obiectului. Rezultă de aici o varietate a configurărilor coexistînd în operele executate în deceniul șapte în materiale diferite, două ajungînd să fie predilecte: granitul și inoxul. Evoluția formelor în stilistica lui Lucaci se efectuează în conformitate cu un parcurs logic, între cei doi poli extremi, *marele realism* și *marea abstracție*. Formele mimetice primesc semnificații simbolice, semnificații cu care sînt investite, prin însăși structura compozițională, și formele abstracte, trecerea



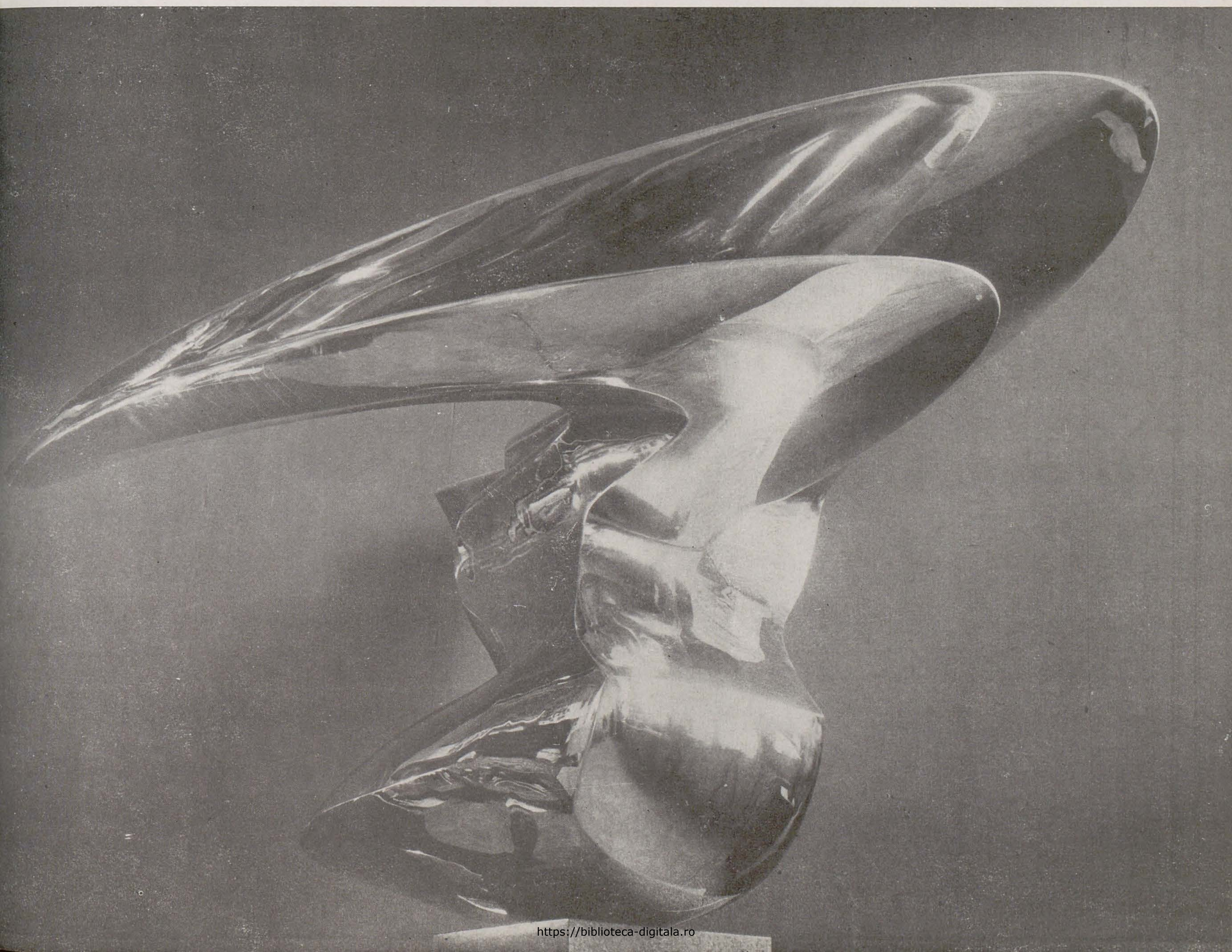
https://biblioteca-digitala.ro

spre constituirea lor efectuîndu-se treptat, firesc (« Hiperbolă », granit 1965, « Zbor », oţel inoxidabil 1966, « Dialogul undelor », oţel inoxidabil 1968—69). Anul 1967 şi lucrarea expusă la a noua ediţie a expoziţiei din Parcul Middelheim de la Anvers marchează un moment decisiv în evoluţia artistului, de la acea dată forma abstractă fiind în exclusivitate tipul de configurare a sculpturii, iar inoxul, în exclusivitate, materialul de lucru. Polisat cu acribie artizanală, inoxul captează şi reflectă intens lumina care participă astfel la viaţa formelor, spaţiul lor de reverberaţie modificîndu-se cu fiecare mişcare a spectatorului în jurul obiectului.
Într-un elan de detaşare de orice model real (şi nu de eliberare, pentru că mimesis-ul n-a constituit nicicînd pentru Lucaci o constrîngere), artistul dă curs liber fanteziei şi inventivităţii. Aşa sînt create diversitatea aproape derutantă de forme prezentate într-o primă versiune « Spaţiu şi lumină », la expoziţia din 1974 (Dalles). Unele lucrări puteau fi asociate între ele în serii sau cicluri, altele păreau a fi etape (definitive şi autonome) din proiectarea fîntînilor. În deceniul opt, deci, Lucaci îşi orientează demersul pe de o parte spre ambientul arhitectural urban vizînd monumentalitatea. Se evidenţiază concepţia obiectului ca util şi afirmarea utilului pînă la gradul eficienţei maxime. Construcţii arhitecturale care captează şi reflectă lumina, compuse din elemente mobile, conform unui scenariu mecanic, îmbinate într-o regie desăvîrşită a dirijării şi ţîşnirii apei, fîntînile arteziene ale lui Lucaci sînt spectacole cinetice în mediu social: se inaugurează în 1974 « Fîntîna cinetică » de la Constanţa, în 1979 « Fîntîna cinetică » de la Drobeta Turnu Severin, iar în 1982 « Fîntîna » de la Vaslui.
Pe de altă parte, sculptorul afirmă autonomia obiectului dincolo de eficacitatea maximă a utilului şi creează seria de treizeci de lucrări (cărora li se adaugă un proiect de fîntînă şi cîteva desene), executate între 1970 şi 1983 şi prezentate, în semi-obscuritatea sălii şi în asociere cu benzi sonore de muzică preclasică, la Muzeul de artă, într-o versiune nouă « Spaţiu şi lumină ». Obiectele, înfruntînd parcă legea gravitaţiei (vom accepta convenţia unui punct fix ce marchează aşezarea obiectului pe soclu) îşi afirmă fiecare identitatea personală într-un ciclu unitar, o familie. Desenele indică şi sugerează modul de constituire a obiectelor, geneza lor. Certitudinea şi autoritatea suverană îi permit artistului să execute un gest concretizat în linie şi să imprime liniei impulsul mişcării. Giratorie, mişcarea generează forma, formele par a evolua în spaţiul pe care îl personalizează. În acest grad de maximă abstractizare a formei, obiectul îşi revendică identitatea concretă, realitatea, potenţîndu-şi semnificaţiile simbolice.

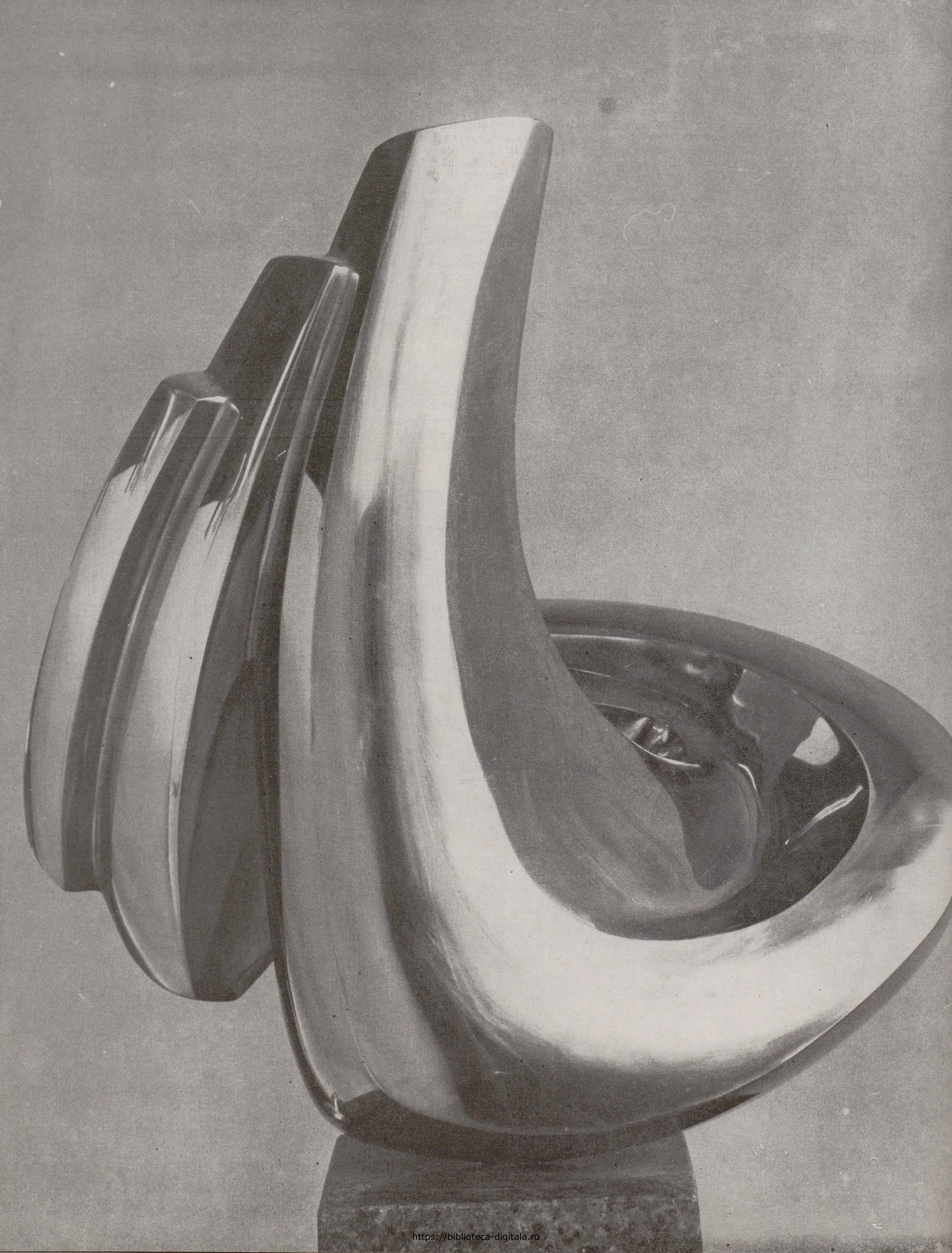
Ciclul, familia de obiecte este, în cea mai corectă accepţiune filologică, o constelaţie, adică un grup de stele formînd o figură caracteristică. Oare nu este acesta un omagiu elevat pe care un artist îl aduce timpului şi lumii căreia îi aparţine şi care descoperă propriile sale idealuri de puritate şi lumină în opera artistului?

p. 14—15
1, 2. CONSTANTIN LUCACI: *Spaţiu şi lumină, oţel inoxidabil*

p. 16—17
CONSTANTIN LUCACI: *Spaţiu şi lumină, oţel inoxidabil*



https://biblioteca-digitala.ro



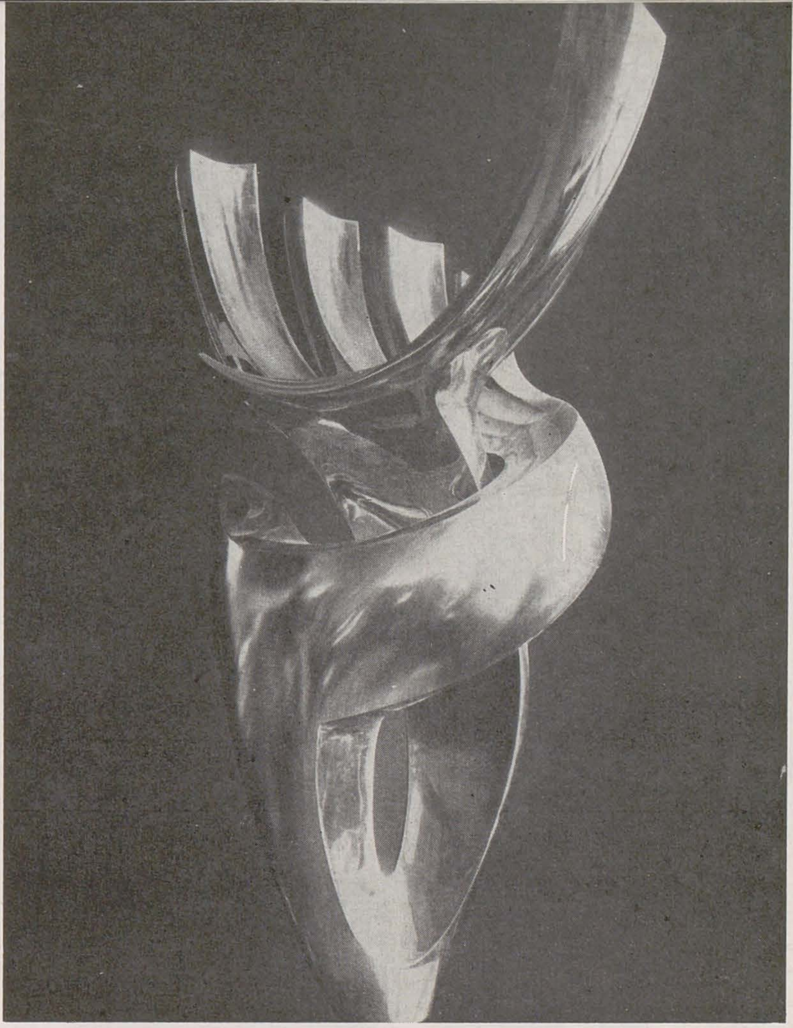
https://biblioteca-digitala.ro

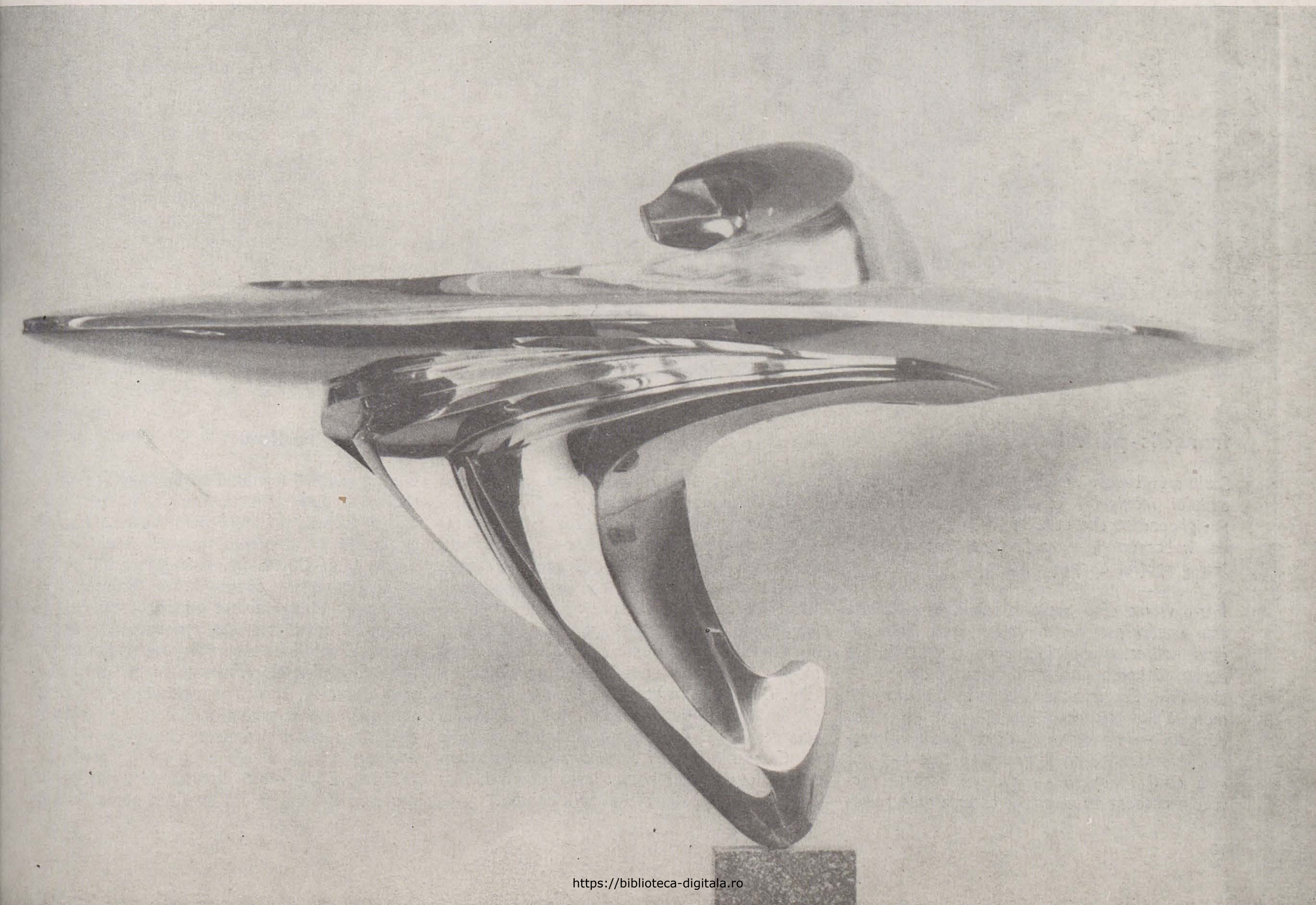
constantin lucaci

despre

constantin lucaci

*Toată viața am fost animat de o tendință spre lumină.
Cred că în sufletul fiecărui om este o nevoie
de descătușare, de ieșire din tenebre
și de creare a unui spațiu în care să putem visa.
O viață întreagă am încercat să înving
granitul și oțelul, pentru că dacă ești
dominat de material, devii slab
și nu te mai poți exprima. Poate că
din acest zbucium iese formula mea —
hai să o numim pretențios — triumfătoare:
triumful țîșnirii în spațiu, al învingerii
gravitației. E o tendință normală
a unui om care visează. Doresc
să creez ambianțe care să
catalizeze, ca și muzica, visarea omului.
Mi-e teamă de operele care spun
totul; e bine să lași mereu spectatorului
o interogare. Încerc să-mi imaginez
forme care se mișcă în spațiu și,
într-o primă etapă, le fixez în desen;
liniile țîșnesc din hîrtie ca niște
raze sau ca niște aștri — este
embrionul sculpturii pe care o gîndesc.*





https://biblioteca-digitala.ro

CONSTANTIN LUCACI: *Spațiu și lumină, oțel inoxidabil*

constantin lucaci

françois pamfil

Sculptorul Lucaci ne construiește din oglinzile oțelului inoxidabil corăbiile formelor cu care navighează pe deasupra apelor, corăbii pe care ne îmbarcăm prin reflectare împreună cu întreg spațiul dimprejur.

Într-o vreme cînd papier-machéul de butaforie este uneori preferat marmurei sau lemnului, cînd calitatea unei pietre de sculptură este aceea că poate fi atacată și cu ferăstrăul de tîmplărie, Constantin Lucaci acceptă provocarea materialelor cu rang de diamant pe scara durității — ne amintim acum văzîndu-i soclurile de cantitățile de granit pe care le-a pus altă dată în operă — acceptă această provocare obsedat nu numai de escamotarea gestului în perfecțiunea imaterială a suprafețelor ci și de dăinuire. Articulate din planuri debitate, forjate convex sau concav pe un model pozitiv, asamblate în muchii pe liniile de forță ale formei, supuse gravitațional sau zburătoare, formele acestei sculpturi conțin sub epiderma lor un aer, un văzduh care ne descumpănește intenționat între monolitic și sonor ca o cutie de rezonanță, cîștigînd chiar în piesele de mari dimensiuni o admirabilă imponderabilitate. Decolînd sau aterizînd pe direcții oblice, dezvoltîndu-se parcă după ritmuri biologice sau accelerînd în cadențe abstracte, formele lui Constantin Lucaci se circumscriu prin tensiunile curbe, linie și plan care sugerînd viața dau făptură inoxidabilelor sale corăbii.

theodor redlow

O visare activă îl animă pe Constantin Lucaci, determinîndu-l să acționeze în numele unui cult al faptei și al îndrăznelii umane. Născută și făurită în ambianța muzicii (mai nou în aceea a lui Olivier Messiaen), această operă e dătătoare de speranță, e încurajatoare. Sculptorul însuși declară că se ocupă cu pătrunderea misterelor, deși, paradoxal, el realizează forme ale clarității, ale delimitărilor nete. Este aici un romantism al entuziasmului și al devenirii. Lucaci nu cultivă verticalitatea solemnă, cu trimiteri mitice și arhetipale; totul în sculptura sa este tensionat, într-un neobosit svîcnet al efortului de răzbatere, de înălțare. El ne arată propriul nostru chip, nu așa cum sîntem, ci așa cum am putea deveni.

https://biblioteca-digitala.ro

ion stendl
și
horea flămându

liviu h. oprescu

Continuînd să-și exercite una din funcțiile sale moderne și benefice Muzeul ne înfățișează din nou producția a doi artiști care creează azi în România: *Ion Stendl* și *Horea Flămându*.

De astă dată, într-o măsură mai clar definită decît în asemenea ocazii, actul cultural al celei mai importante instituții de acest fel din țară, Muzeul de artă al R.S.R., tinde să satisfacă complex ambiția propusă: lucrările expuse sînt demne de incinta care le găzduiește, nu doar pentru perioada manifestării, ele putîndu-se învecina perpetuu operelor omologate aici datorită calității lor excepționale.

Pentru a nuanța afirmații care ar putea fi acuzate de gratuitate ori curtoazie, trebuie de la început notat că această expoziție, mai mult decît prin reușita consemnată de o operă sau alta, impresionează prin coerența efortului pe care cei doi artiști îl depun pentru a investi lucrarea lor cu semnificații ideatice grave, selectate din zone ale umanismului care pot furniza complexe și veșnic actuale întrebări vizînd condiția omului față de sine însuși și față de oameni, poziția lui în fața timpului și istoriei etc.

Deosebiți, clar diferențiați stilistic, Ion Stendl și Horea Flămându sînt strîns uniți structural prin acea subterană voință de a investi arta cu valențele formale și de conținut pe care le reclamă acest apropiat final de mileniu.

Este de asemenea demn de observat că fiecare din ei, cu mijloace care-l personifică, se reîntoarce către Desen — șarpanta oricărei întreprinderi plastice — cu o disciplină care, reamintindu-i pe cei vechi*, se arată mereu actuală și, după cum constata cu finețe Andrei Pleșu, capabilă a desființa o segregație artificială provenind din acceptarea fără nuanțe a unei noțiuni precum cea care ar vrea să definească autonom « desenul de sculptor ».

Sîntem deci parcă în fața unei întreprinderi justițiare, de repunere în drepturi și întronare a desenului în posibilitățile lui nelimitate.

Iar dacă la Ion Stendl preocuparea pentru desen este remarcată de la primele înfățișări expoziționale de acum două decenii, fiind uneori răsplătită cu laurii unor mari confruntări internaționale, Horea Flămându — sculptor recunoscut prin marea dexteritate și grijă pentru perfecțiunea făptuirii — își vădește odată mai mult, prin desenele expuse acum, mobilitatea inteligenței plastice și libertatea nonșalantă cu care se mișcă în teritoriile artelor vizuale. Aceste desene ale lui Horea Flămându ne iau într-un fel prin surprindere uimindu-ne în primul rînd prin libertatea expresiilor, prin liniștea pe care o implică imediateții unei detente de ordin poetic, consumată firesc, cu o liniștită bruschețe.

Grindina oblică, cel mai adesea la 45°, a hașurilor amintește aici baleiajul mecanic, obsedant, al unui spot pe un ecran de oscilograf — deci impune un sentiment de distantă răceală algoritmată fundalului. Dar, în fapt, acesta este un termen al antitezei. Servindu-se de el Horea Flămându potențează suplimentar omenescul formelor reprezentate, a tensiunilor și raporturilor lirice instaurate între elementele figurate.

Există aici, aparent, sugestia emoției resimțite la contactul cu o clipă privilegiată pe care o împrumută privirii, uneori, Firea; dar nu *clipa* este reținută ci *instantaneul* e rechemat prin memorie în starea lui cristalină, epurată, dezgolită de inutilități. Lumea, obiectele, nu le aflăm reprezentate « așa cum sînt » ci « așa cum am reținut eu că sînt » — adică sub specia unei melancolii care a înghețat timpul, pendulul în balans. E sugerată glaciațiunea de o clipă a formelor armonizate simfonic, într-un moment de grație al culorii albe (nonculoare !). Paginat uneori conform unei luministici proprii, cu o asprime mai mare chiar decît a hîrtiei, albul potențează dramatismul ori liniștea personajelor conform unei regii care implică, tot antitetic, și umbrele dirijate pe motiv cu o blîndețe sub regimul căreia se manifestă la infinit nuanțările. Neperdeluite, deliciile modeleului prin ton nu știi dacă vin din nevoia de performanță a sculptorului ori din necesitatea interior resimțiă a picturalității.

E în anume desene ceva din vecinătatea primordială, esențială, a omului cu animalul; e fraterna mîndrie conștientă a frumuseții, impudoarea glorioasă a trupurilor albe ale flăcăului și bidiviului, — ca modulii, asamblați ori nu, ai unui centaur.

Portretele, dar și celelalte lucrări desenate de Horea Flămându, reclamă citirea de aproape, din intimitate, pentru a detecta, dincolo de acel « sfumatto » care învăluie formele, caligrafia acurată a accentelor lineare apte să nuanțeze, să definească și caracterizeze, cu precizie de caligraf, elementele resimțite ca esențiale.

Măsura în care desenul este un mod de exprimare artistică suficient sieși se vede aici, în aceste complexe variațiuni pe temă care repudiază deopotrivă virtuozitatea gratuită și ariditatea studiilor de atelier pentru a se defini ferm: sînt opere în sine, mărturisitoare de har.

Imediatețea grăbită, fulgurantă a gestului aduce desenul, translat cu alte mijloace, în limbajul reliefurilor — unde susține construcția și participă la manifestarea liberă a îndemînării puse în slujba notării unor detalii anatomice. La aceasta contribuie delicatețea modeleului care naște umbre valorate infinitezimal, ca finețea unor incredibile hașuri.

Bogate în sugestii, reliefurile lui Horea Flămându cumpănesc moliciunea curbelor cu aride intervenții rectangulare care, pe fundal, « sparg » și ritmează armonic compoziția. Aflăm aici o particulară cerebralitate a gestului și trupului uman: el nu este frumos « în sine » ci prin semnificația pe care o capătă într-o anume clipă fericită, « de grație ».

Personajele sînt jertfite de însingurarea lor.

Suverana pace instaurată în basoreliefuri este desigur expresia convingerii lui Horea Flămându că șansele sculpturii se află nu în agresivitatea ei objectuală ci în anume zone ale omenescului care pot fi psalmodiate discret, fără a pierde ceva din amploarea registrului emoțional. În lucrarea « Din profil » spre exemplu, mijloacele gestuale cu care acționează asupra panoului sînt similare cu cele ale urmei de creion pe hîrtie; « Madona cu fereastră » e suma a două entități separate, cuprinse în cîte un cerc și circumscrise cu o mandorlă imaginară, ca un halou, un nimb al omenescului. În « La izvor » și « Daruri » artistul utilizează o tehnică amintind relieful plat, aidoma unui trafor colat pe un plan. Aici acțiunea violentă a modeleului e încă mai sever cenzurată — ca și cum unealta și tactilul ar grava și modela în plasticitatea unui lut peste care a fost așternut un voal umectat, care ulterior urmează a fi îndepărtat, avînd rostul de a îndulci formele.

Această cenzurare spre surdină a gestului potențează sentimentul de liniște și calm al Ofrandei cu care ne-a îndatorat o clipă a clepsidrei.

Una din victoriile prodigioase ale expoziției stă tocmai în unitatea și coerența acestor reliefuri. Pînă la ele ne pierduserăm parcă speranța în virtuțile acestui gen. Manzú la rîndu-i părea expresia unui atavism cultural care reușise să transplanteze, cu mijloacele unui limbaj modern, « Ușile paradisului », de la Baptisteriul florentin, la San Pietro.

În portrete, de asemenea, Horea Flămându izbutește să fixeze *icoana —etimon* a unei personalități, nu a unui chip propus re-prezentării. De sub epiderma parcă fremătătoare a bronzului, transpar tensiuni, visări, agilități ori sarcasmul definitoriu pentru reducția ultimă a unei structuri umane. Sîntem prin aceste portrete într-o familie de spirite apropiate sculptorului, intuite de el în măsura în care anume reliefuri conțin chiar elemente de autoportret.

Iată de ce, și cu ce mijloace, prin gîndirea și făptuirea recentă a lui Horea Flămându, ni se impune sugestia de a monologa asupra condiției noastre în raport cu noi înșine și cu timpul.

Rememorîndu-l pe Proust ne apropiem poate mai mult de similare certitudini: « O clipă eliberată de ordinea

---

* Ingres afirmase: « Desenul cuprinde trei sferturi și jumătate din ceea ce constituie pictura ».

ION STENDL: *Durată*, desen

timpului l-a re-creat în noi, ca s-o simtă, pe omul eliberat de ordinea timpului ».

La fel, dincolo — ori mai presus de comunele voluptăți pe care le furnizează desenul și tentația spre perfecțiune — Ion Stendl își înfățișează universul de gînduri și sentimente gravitînd tot în jurul noțiunii de timp, însă un timp reținut ca esențialitate sugestivă a *istoriei cernute deopotrivă prin memorie și uitare*. Mărturisind a fi posedat de « melancolia arheologiei » artistul se abandonează unor reflexii asupra șansei de a învinge timpul pe care o are făptuirea umană și măsura în care, prin vremi, ea poate fascina.

Mai curînd decît scepticismul lucid al lui Baudelaire în contact cu efemeritatea Frumuseții*, mișcarea timpului (resimțită ca materială !) naște la Ion Stendl efortul de a divaga în zone ale omenescului pe care le frecventează și colegul său de expoziție. Aici însă totul poate fi redus la simbolica necurmatei înfruntări a efemerului și veșniciei.

În « Arheologie » perfecțiunea sferei a devenit găunoasă; limpiditatea structurală a piramidei s-a rupt; aripa (timpului) e putredă; durere citim în ochii calului mutilat de pe Acropolă; mulajul trupului uman e corodat. Iată un poem al nevoii perpetue de fetișuri, ca suma cicatricelor insinuate în sufletul umanității de trecerea timpului.

Deținătoare a atîtor comori Memoria sălășluind în sufletul imuabil al umanității e privită asemeni unei ursite de care nu te poți elibera.

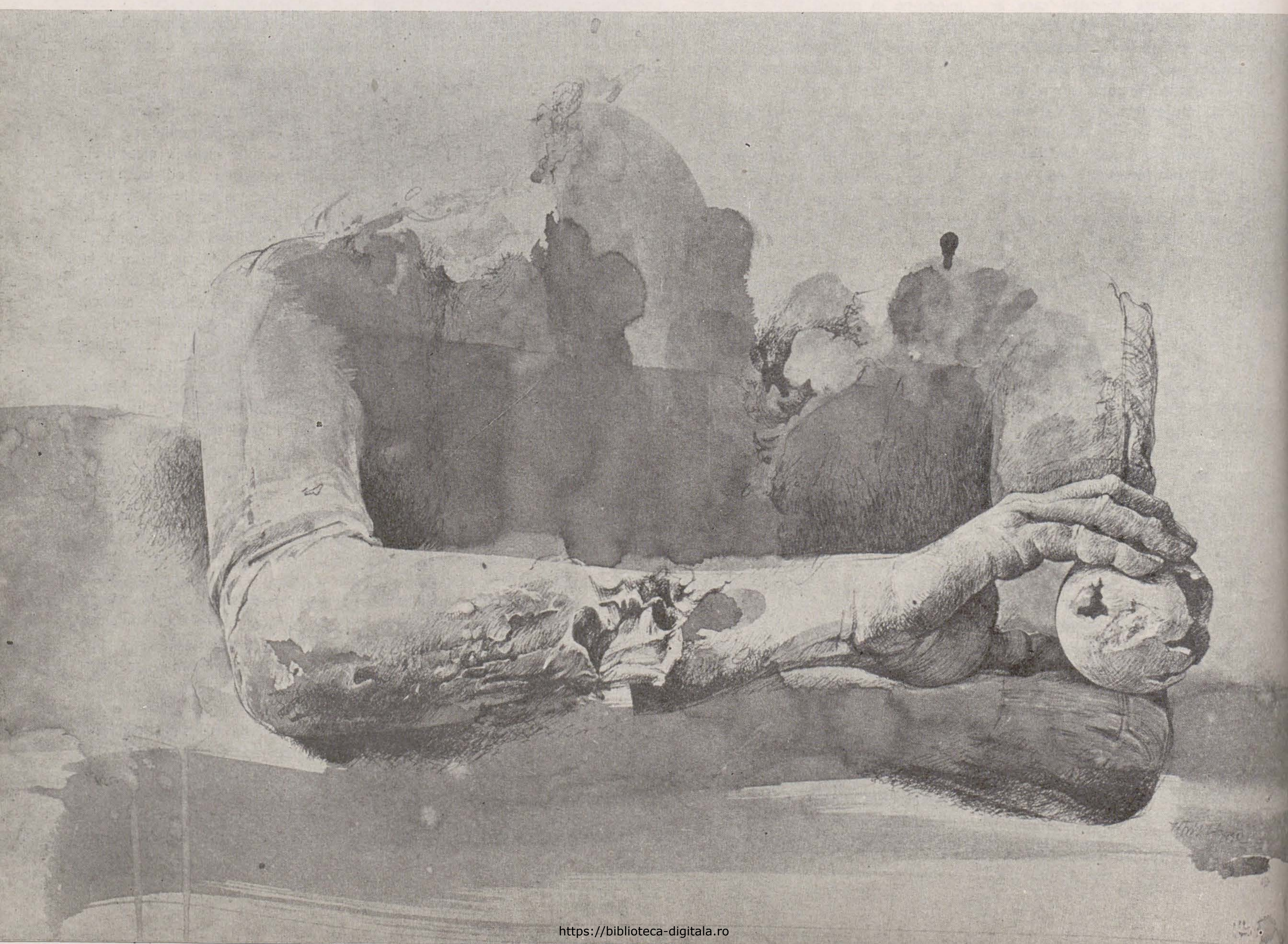
Undeva, într-o lucrare relativ recentă, artistul se înfățișa sub forma stranie a unui autoportret repetat pe straturi succesive de frescă, așternute parcă la interval de veacuri. Detașîndu-se, creatorul s-a proiectat, reverberat în timp, cu orgoliul de a se analiza obiectiv, ca și cum ar fi străin de sine și definibil prin treptele unui amplu răstimp. E aici sugestia și tentația arheologiei într-un palimpsest . . .

. . . Că diafana aripă a timpului nu lasă în fîlfîirea-i nimic integru e un loc comun de perplexantă banalitate ! Dar duhul poetic al poeziei îi poate da viață nemuritoare . . .

Mai curînd decît radiografierea cerebrală și transpunerea plastică a virgilianului « fugit ireparabile tempus » Ion Stendl se arată tentat să aprofundeze dimensiunea tragică pe care o capătă timpul atunci cînd el este rupt de memoria istoriei.

Ion Stendl mărturisea odată acuta emoție pe care a simțit-o (și care îl urmărește pînă azi !) într-una din frecventele călătorii pe care le face an de an la Histria. Acolo, în situl arheologic de inestimabilă valoare de la Pontul Euxin, a văzut o stelă antică, din piatră, din familia « Călărețul trac ». Recuperată cu infinită grijă și restaurată cu dragoste opera se află expusă, sub cerul liber, într-un paralelipiped de cristal menit să împiedice vremea de a lăsa asupră-i noi urme. Rigoarea geometrică a celulei translucide în dialog cu armonia clasică a formelor « Călărețului trac », adevărat cocon istoric asupra

* « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre, / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour, / Est fait pour inspirer au poète un amour / Eternel et muet ainsi que la matière » (*« La beauté »*) « Frumoasă sînt cum este un vis cioplit în stîncă / Și sînii mei de care atîția se strivіră / Poeților o mută iubire le inspiră, / Materiei asemeni, eternă și adîncă ». (trad. Al. Philippide).



https://biblioteca-digitala.ro

căruia s-a intervenit grijuliu, cu toate mijloacele, pentru a-i reda splendoarea inițială — iată aici simbolica intervenției umane prea tardive pentru a fi deplin tămăduitoare.

Sever exercitată, sensibilitatea artistului s-a manifestat nu prin înfățișarea documentară a acelei realități vizuale ci prin efortul de a reface, cu uneltele meșteșugului său, întregul traiect parcurs de acea făptuire umană pînă la redescoperirea ei, după milenii de uitare.

În varianta pe care o propune Ion Stendl « Călărețul trac » se află plasat într-o fabuloasă clepsidră. Aici e îngropat lent de cioburi străvechi care l-au troienit sub nămeții imemoriali ai unui timp pe care nu-l putem numi istorie pentru că scapă conștiinței umane. Este parcă un demers asemănător procedeului « filmare inversă »* și prin el sîntem translați într-un tunel al timpului incredibil de clar sugerat pentru capacitățile curente ale unei imagini statice, bidimensionale.

O preocupare de asemenea recentă l-a purtat pe Ion Stendl în zona unor experimentări grupate în tematica « personaje în mișcare ».

Expresie a timpului logodit distanței, mișcarea abordată din punctul de vedere curent al pictorului intră sub incidența a « ceea ce nu e docil sau ferm » dar Ion Stendl se numără printre acei artiști care investesc aparatul de fotografiat cu funcția deținută în mod tradițional de crochiu. Acum asistăm la un efect de distrugere a coerenței integre a imaginii subiectului, la apariția unor traiectorii provenite din procesul de evaporare a formei; toate acestea sugerînd dinamica unui obiect în spațiu. În lucrările din ciclul « Nudul în mișcare » aflăm puse în operă rezultatele unor experiențe interesante care vorbesc convingător despre aceeași problemă a timpului — obsedant prezentă în universul liric al lui Ion Stendl.

Experiența de emoționată visare pe care a născut-o această expoziție ne-a reamintit, straniu, o notație a lui Breton: « [. . .] de la poeți poți și ți-e îngăduit să aștepți impulsurile în stare să reașeze omul în inima universului, să-l abstragă pentru o clipă din aventura sa distrugătoare, să-i aducă aminte că există pentru orice durere și orice bucurie din afară un loc care se poate desăvîrși la nesfîrșit, un loc al hotărîrii și al ecoului ».

Convingerea impusă de suma efortului comun este că putem identifica în personalitatea acestor doi artiști ai noștri una din acele structuri care se definesc, după spusa lui Max Ernst, prin efortul de « a contura și a proiecta ceea ce se află în el însuși » (« cerner et projeter ce qui se voit en lui »).

Avem prin aceasta certitudinea că-i putem plasa într-o mai amplă familie de spirite fascinate de esențialitatea *Ideii* pentru creație.

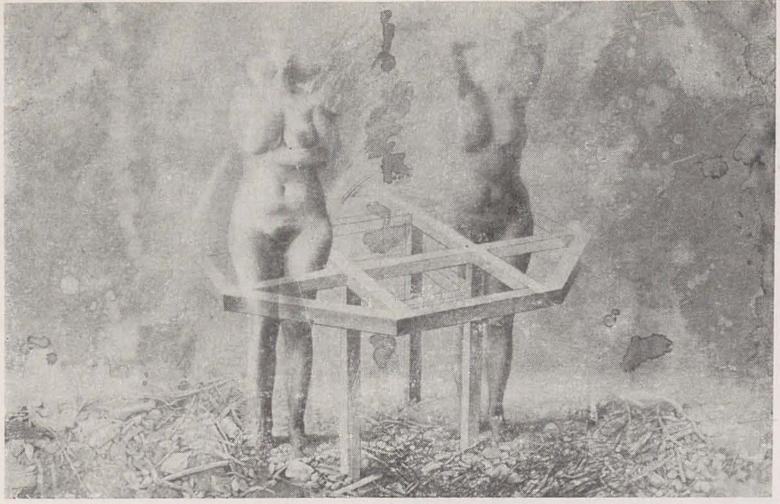
Iată deci că un Paul Klee, autodefinindu-se ca fiind « ilustrator de idei », așternea în fața artistului modern un model principial de etică a creației care se dovedește fecund și prin munca lui Ion Stendl și Horea Flămându așa cum ne-a fost ea înfățișată în expoziția găzduită de Muzeu.

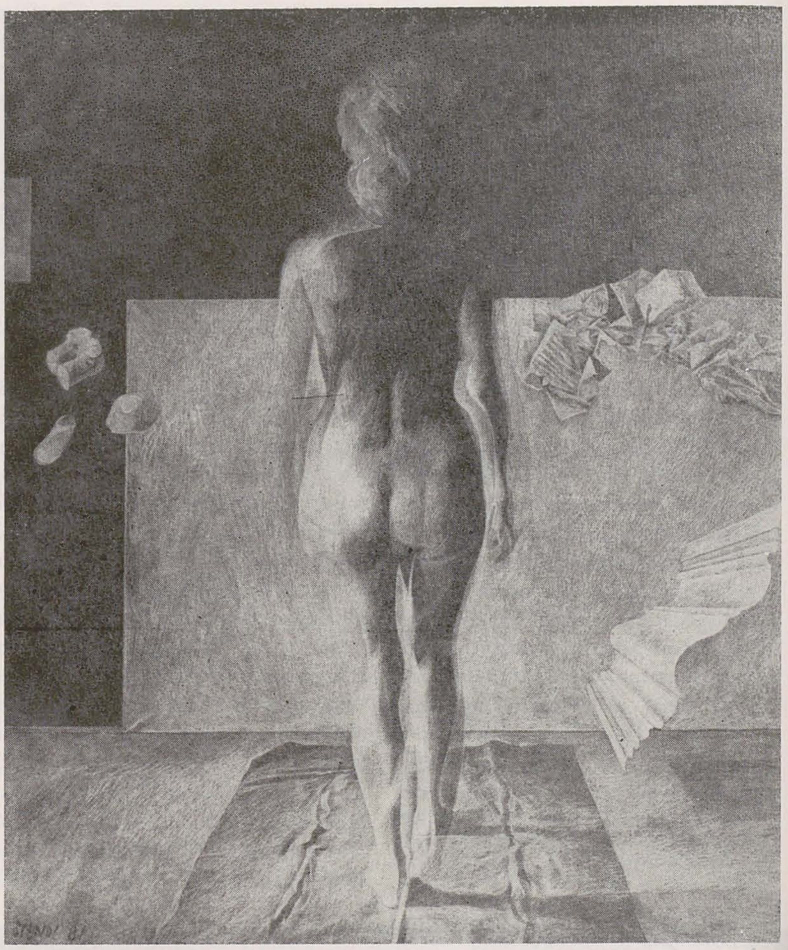
---

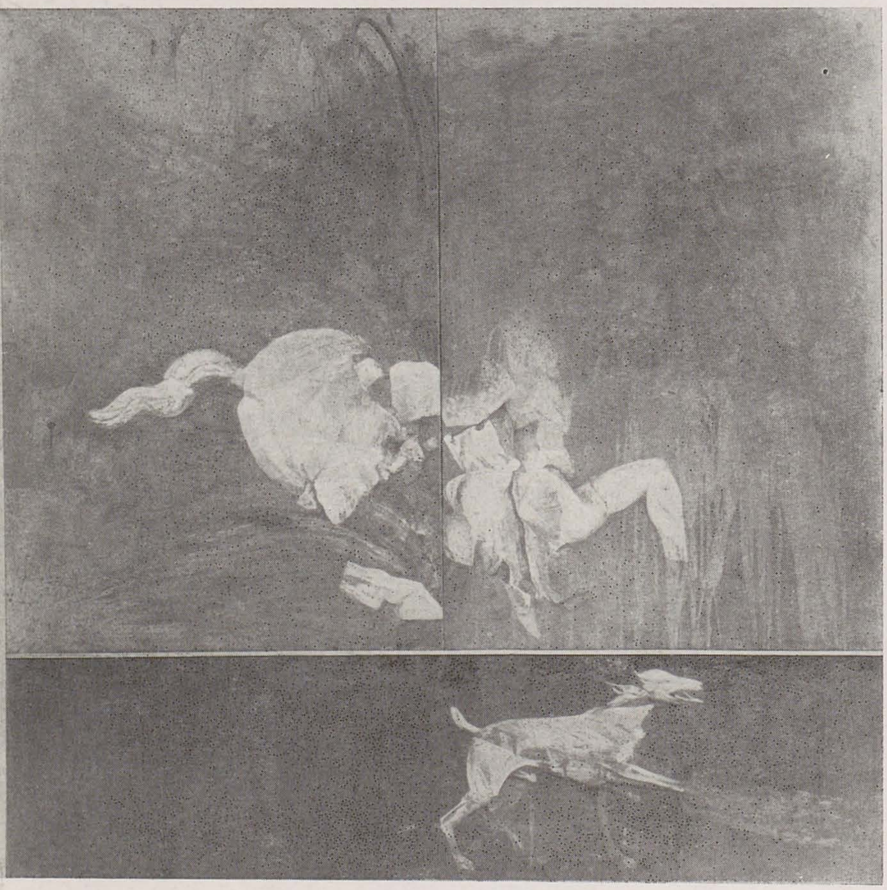
* În aparatul de filmat pelicula se derulează din bobina primitoare în bobina debitoare. Proiecția se face însă normal. Rezultatul este că explozia devine implozie: din țintă glonțul intră înapoi în țeva puștii, cu fum cu tot. (n.a.).

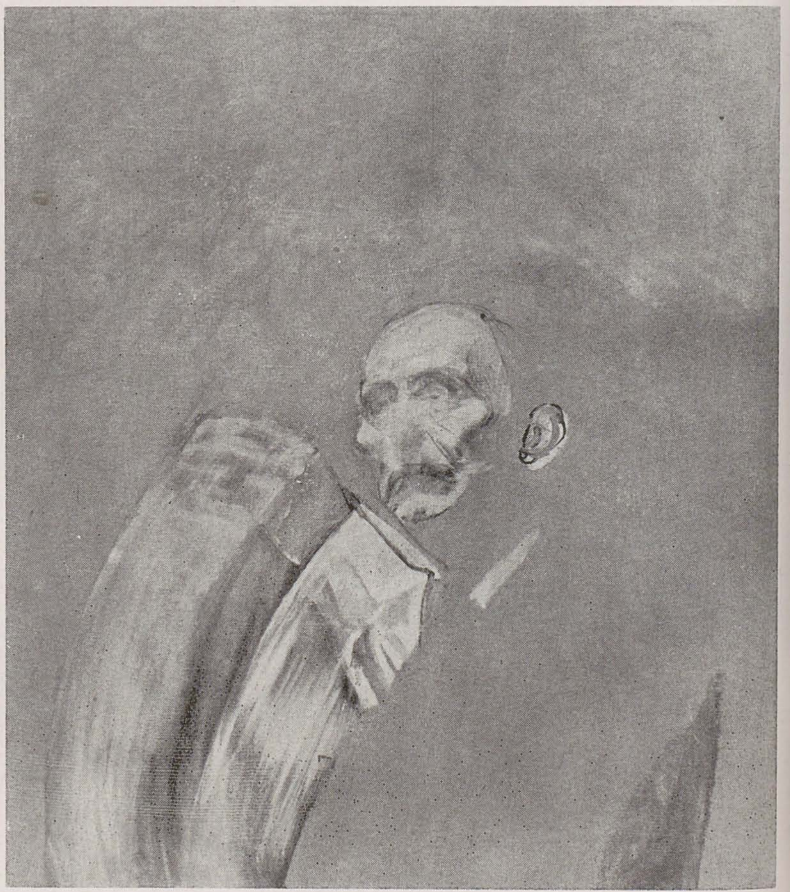
ION STENDL: Arheologie, desen

https://biblioteca-digitala.ro









1. ION STENDL: *Compoziție III, « Din lumea lui Marques », desen*
2. ION STENDL: *Studiu pentru « Melancolia arheologiei », desen*
3. ION STENDL: *Figură în mișcare, tempera și ulei*
4. ION STENDL: *Cavalerul trac, ulei*
5. ION STENDL: *Ionel Perlea, ulei*

https://biblioteca-digitala.ro

ion frunzetti

Ion Stendl și Horea Flămându regăsesc măsura, dimensiunile omului, în comparație cu arheologia — o comparație explicită la unul și numai implicată la celălalt. La Stendl, omul de carne și de oase se confruntă cu simulacrele sculpturale rămase vii, în pofida injuriilor date de timp, ca un adaos la frumusețea lor inițială. Metafora Cavalerului trac este cea care predomină: se pornește de la un moment al începutului existenței etnice a poporului acestuia pe teritoriul acesta. Compulsația fantastică a elementelor este organică la el, ca și la Gabriel Garcia Marques — se constituie o nouă mitologie, în care o arheologie de elecție trăiește tot atît de viu cît trăiesc elementele lumii moderne, ba uneori chiar mai mult. Fuziunea clasicității cu un element al angoasei existențiale actuale este ceea ce face modernitatea amîndurora — a lui Ion Stendl și a lui Horea Flămându, sculptorul fiind împins de propriile lui tendințe către surdinizarea marilor clamări ale existenței — către un modelaj care e cu atît mai dificil cu cît cere o anumită asceză. Orice artist poate dispune de cele trei dimensiuni ale spațiului și poate urla cu ele, poate striga, poate plînge, poate hohoti de rîs în formulele de rezonanță spațială ale volumelor adiacente care se adaugă maselor sculpturale, tocmai pentru a prinde spațiul înconjurător și a-l face să colaboreze cu nucleul energetic dinăuntrul volumului propriu-zis, dar Horea Flămându, tocmai pentru că stăpînește atît de bine acest limbaj al sculpturii, vrea să nu recurgă la toate ecourile pe care le poate obține cu declamația celor trei dimensiuni în plin: sculptura lui poate fi perfect controlată cu buricele degetelor.

ion stendl

vasile drăguț

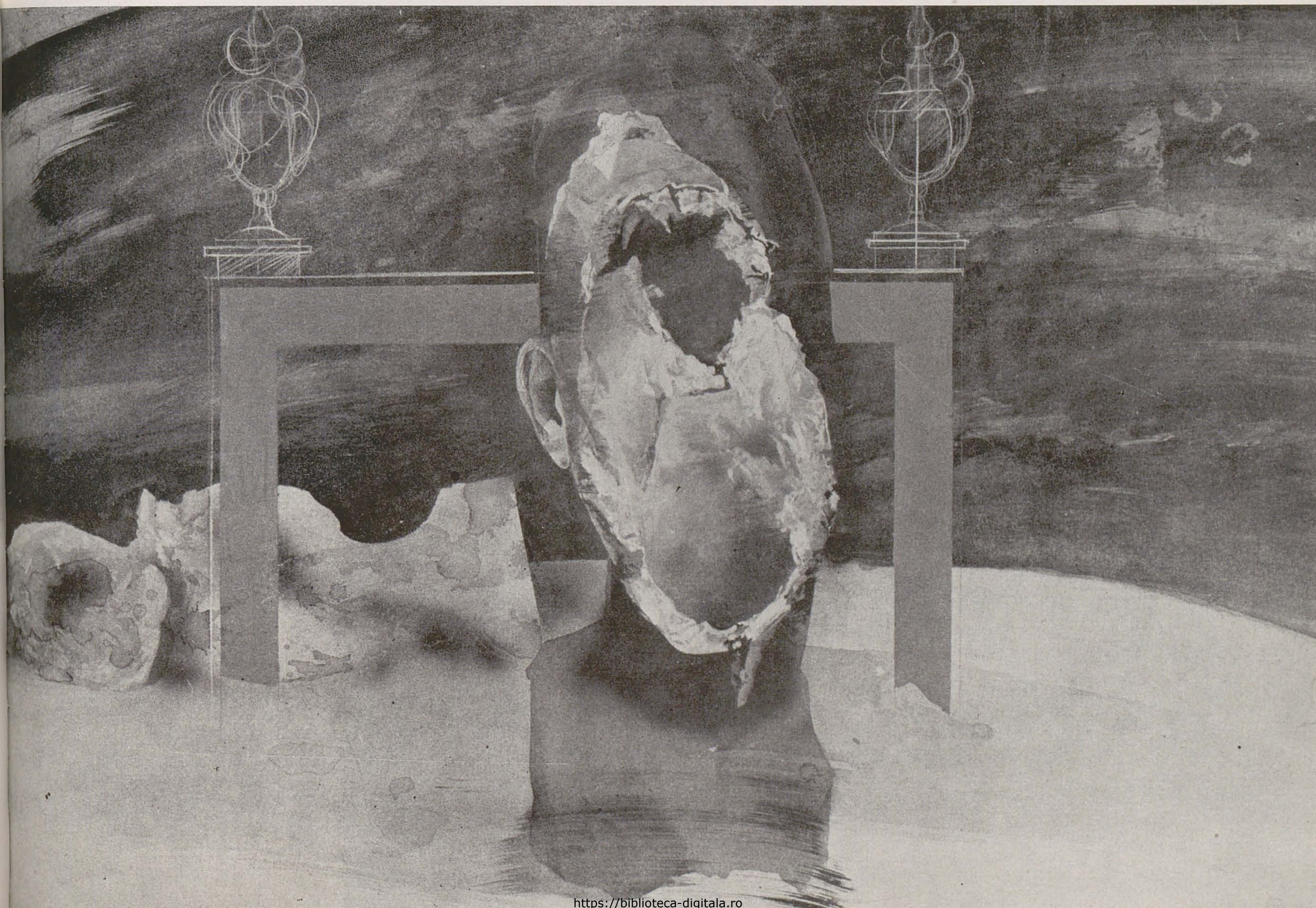
Ion Stendl oscilează între trecut și prezent. Este o asumare a răspunderii sale de om trăitor spre finele veacului XX și, totodată, o asumare a unei înțelegeri specifice a tot ceea ce poate să însemne mit și legenda mitului prin timp. Cavalerul Trac este un semn al bunătății, al mîntuirii și, prin aceasta, al speranței; este însă și un semn al trecutului supus degradării fizice. În fața lucrărilor lui Stendl simțim, la modul cel mai tulburător, relația pe care artistul a stabilit-o între timpii istorici, dar nu cu obsesia trecutului, ci, dimpotrivă, cu neliniștitoare întrebări pentru viitor, făcînd din Cavalerul Trac un semn al propriei noastre deveniri: oare ce anume din epoca noastră va dăinui în întregime, și oare ce va dăinui numai prin fărîme? Ceea ce ne propune Stendl este o încercare de recompunere a semnificatului din forme sfărîmate și aceasta pentru a ne invita la meditație gravă asupra pericolului sfărîmării formelor. Preocupat de a transgresa avatarurile limbajului artistic din secolul XX, el propune nu o întoarcere spre mijloacele academiste, ci o recuperare a ceea ce este, în fond, permanent în limbajul artistic.

horea flămându

vasile drăguț

Horea Flămându demonstrează că acea sinteză a artelor, la care visau artiștii Renașterii, nu a fost uitată și că, în orice caz, ea a redevenit un vis al artistului contemporan. Ceea ce realizează Flămându este o sinteză între sculptură și pictură, profund contemporană prin transgresarea de la imediatul imaginii către o abstractizare a acesteia. Știind că nu există operă de artă plastică validă care să nu rezolve chestiunea duratei (opera care creează cultură și care devine simbol al unei culturi este cea care se păstrează în timp, nu cea care se consumă odată cu momentul) — sculptorul ne propune o înțelegere a ceea ce poate fi durata timpului nostru, o durată pe care o vrea mai umanizată, mai încărcată de lirism și, de ce nu, de povestire. El ne propune totodată o întoarcere, cu asumată responsabilitate, spre acel meșteșug capabil să exprime deopotrivă mai multe stări sufletești și mai multe încărcături intelectuale. Sîntem în fața unui artist care a știut să fructifice la modul său personal marea lecție a lui Anghel și a lui Jalea, dar și marea lecție a

1. ION STENDL: Compoziție, desen



https://biblioteca-digitala.ro

lui Luchian, pentru a ne propune în cele din urmă lecția lui Horea Flămându.

ion stendl/ horea flămându

dan grigorescu

O dreaptă cumpănire deopotrivă a temperamentelor și a expresiilor; o cumpănire care îi aduce laolaltă pe doi artiști cu o solidă, puternică și profundă preocupare de a da expresiei lor plastice un sens perfect contemporan. Opunîndu-se facilității cu care, din păcate, am fost deseori obișnuiți, chiar și în unele retrospective recente, opunîndu-se acelei grandilocvențe de falsă descendență istorică și legendară, care abordează mai curînd pitorescul decît sensurile profunde ale artei, Ion Stendl și Horea Flămându aparțin mai decis, mai adînc și mai puternic unei tradiții pe care o ilustrează în chipul cel mai strălucit.

stendl/flămându

françois pamfil

Flămându descoperă modelînd că — nici lemn, nici piatră — lutul, masă semifluidă, elastică, onctuoasă, trebuie reconsiderat și controlat după

https://biblioteca-digitala.ro

legile unei anume « libertăți » care-i guvernează expansiunea în spațiu. În consecință el preferă eboșoarului, manipulat ca daltă de desfacere a planurilor articulate în muchii și vîrfurilor care sgrafitează o diferență de nivel sau gravează un contur, contactul rotund de la extremitatea degetelor. Impunîndu-și ca pe un canon modelajul « cu mîna » el etalează cu prodigioasă virtuozitate un inventar de gesturi la capătul cărora forma se tipărește ca o pozitivă, convexă amprentă a întîmplărilor după care se mișcă, înainte de « stop-cadrul » încremenirii în bronz, materia vie din fața sa . . .

Deși cu mîna făcută pe dificultățile concertului de bravură, el iese acum în public cu piese de cameră — în sculptură, de interior — care acceptă programatic — pariu nu la îndemîna oricui — trimiterea la imaginea clasică . . . « Madonele în fereastră » își pierd anonime profilul în planul trecutului, parcă pentru a vedea și a ne întoarce împreună cu sculptorul rigorile unei mari lecții . . .

theodor redlow

Pe Ion Stendl îl interesează întîi și întîi mișcarea. Retrospecție, prospecție și introspecție sînt pentru el cam unul și același lucru. La Horea Flămându, mișcarea este în primul rînd aceea a mîinii, a degetului — ductul mîngîietor și deopotrivă modelator. Amîndoi lucrează și ne amăgesc și ne fac să visăm cu pînze de lumini și umbre. Ei contopesc tulburător anamneza, dorința și proiecția.

HOREA FLĂMÂNDU: Desenul, bronz

p. 24

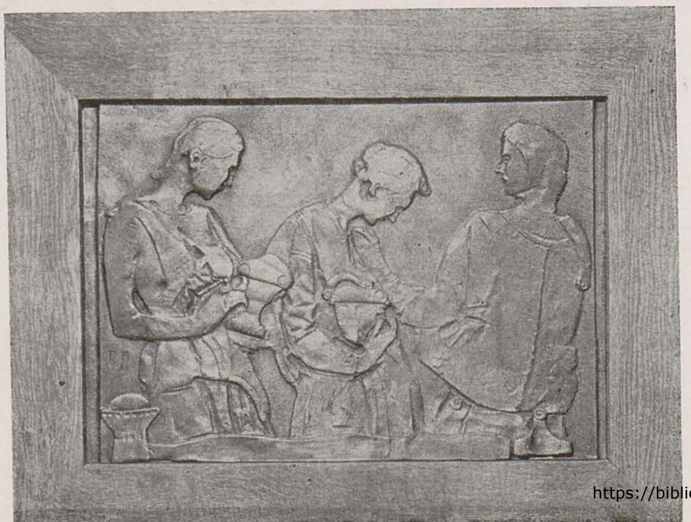
1. *HOREA FLĂMÂNDU: Gînditor I, bronz*
2. *HOREA FLĂMÂNDU: În pauza după poză, bronz*
3. *HOREA FLĂMÂNDU: Maternitate, bronz*

https://biblioteca-digitala.ro

1. HOREA FLĂMÂNDU: *Portretul lui I.C., bronz*
2. HOREA FLĂMÂNDU: *Portretul lui F.P., bronz*
3. HOREA FLĂMÂNDU: *Omoplați, desen*
4. HOREA FLĂMÂNDU: *În alb cu ogar, desen*
5. HOREA FLĂMÂNDU: *Daruri, bronz*

theodor redlow
lucia teodorescu maftei

Nimic nu se întîmplă la modul prezent în lucrările lui Stendl. Totul este deja trecut, totul este deja istorie. Nimic tragic. Timpul nu este nici prietenul, nici dușmanul nostru: el este deasupra noastră. Inteligent și lucid, Ion Stendl lasă timpului mînă liberă. El știe că ceva tot va rămîne din trecerea noastră prin această lume. Acea realitate arheologică pe care el o construiește sfărîmînd-o este liniștitoare — ea ne potolește spaima trecerii în neființă.



theodor redlow
ana maria iovanov

În lucrările lui Horea Flămându, create evident sub semnul specificității artei românești, găsim reunite noblețea plasticii grecești antice și claritatea Renașterii italiene, cea mai pură tradiție clasică și sinceritatea sentimentală tipic romantică. Căci marcat de spațiul și de istoria culturii mediteraneene, el găsește în prelucrarea bronzului corespondența ideală și secretă dintre materie și idee și, deci, echilibrul lor. Expoziția lui Horea Flămându poate fi încă o dovadă că operele de artă sînt semne viguroase pe care umanitatea și le aduce în dar.

https://biblioteca-digitala.ro

costel badea

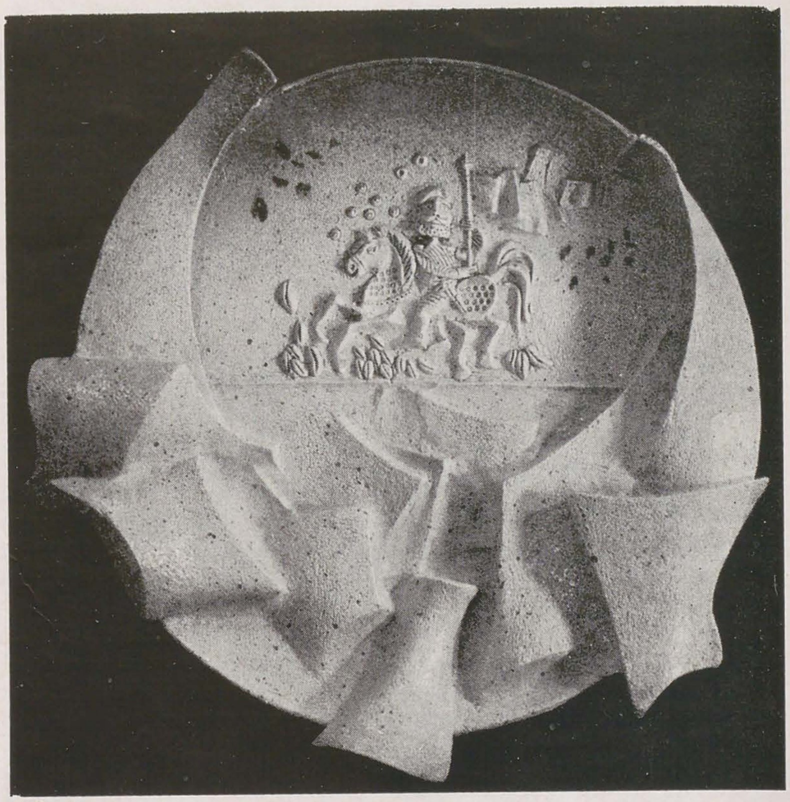
françois pamfil

Pînă la invenția roții olarului, recipientul de lut era adesea o sculptură funcționalizată după criteriile unei cît mai ergonomice capacități de cuprindere, conservare și restituire. Sculptură cu declarat program antropo sau zoomorf, sau animînd forme preconcepute, sculptură în care de obicei o hipertrofiată anatomie a abdomenului era stilizată către un volum maxim, celelalte tronsoane căpătînd, de la caz la caz, rol strict util sau numai decorativ.

Apariția noii tehnologii « la roată » modifică însă destinul vasului ceramic optimizat acum ca « design » dar pierzîndu-și sub canonul implacabil al simetriei șansele expansiunii libere în spațiu într-o direcție sculpturală. Impersonala geometrie a suprafețelor, convexe sau concave, netitatea planurilor sale de rotație vor oferi în schimb cîmpuri propice desenului și picturii chemate să mobileze sau numai să « decoreze » între curbele abstracte ale profilelor. Refuzînd constrîngerile « strungului » de modelaj și făcînd cuvenita distincție între șansele ceștii de cafea, ale vazei de flori și cele ale unicatului nefuncțional, *Costel Badea* își consideră arta « Ceramică », pentru a ne propune, sub acest generic, sculptură. Că după convențională habitudine conform căreia — păstrînd proporțiile, evident — ar trebui să preluăm sarcofagul etrusc sau basorelieful lui Luca de la Robbia ca artă « decorativă » și că sertarele în care timpul nostru raționalizează practica artelor frumoase distribuindu-le pe genuri care se numesc prin materiale sau tehnici (am înregistrat nu de mult, cu stupoare, apariția lui « offsetist ») sînt ticuri care nu intimidează vocația plastică a sculptorului, este, după cum ne-a demonstrat în atîtea ocazii, evi-

1. Pasăre
2 Crăiasa II

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

p. 28

1. Sărbătoare

2. Învingătorul

3. Păsări (ansamblu)

p. 29

1. Străjer

2. Pasăre

p. 30

1 Pasăre

dent. Dar, încordat permanent întru răscumpărarea sculpturalității, Badea se instituie, încă o dată, ca un exemplu. Ca un exemplu care depășind rețetele și limitele tradiției moderne ale materialului în care se exprimă, ne oferă în *keramon* de la monumentală de exterior sau de interior — cu funcție numai spectaculară sau încărcată de emblematice sensuri grave — pînă la divertismentul invenției obiectului menit să anime un spațiu intim. Că din piatră sau din metal ar fi putut fi la fel de bine aceste sculpturi este însă numai o primă impresie. Îndelung și savant experimentat cu materialul cu care își numește profesiunea, Badea știe să-i exploateze la maximum calitățile în articulații temerare tehnologic ca și în subtilele calități de gren și ton care subliniază logica formei între lumină și umbră. Ceramica devine aici posibilitatea unei constante tensiuni inventive, șansa unei libertăți imposibilă în alte tehnici. Această tensiune desființează (de ex.) acreditata, plata convenție a obiectului numit platou, devenit acum cîmpul circular din care o tridimensională tectonică naște ca o peisaj în alto-relief ce străjuie în centru inscripția unei umanități arhaice.

Între sesizantul volum în mișcare, semi-incandescent și semifluid surprins parcă în devenirea sa printre forțe primordiale și marile zburătoare statice a căror massă se aerează în registrul superior exfoliată într-o inepuizabilă invenție de planuri, de la desenul de fildeș bizantin din centrul unui tondou pînă la surîzător-moralizanta, dar și neliniștitoarea ornitologie în care analogia cu umanul este de fapt numai o subtilă antropomorfie a « gestului », a atitudinii, întreaga expoziție răscumpără sculpturalul. Să mai repetăm că precizia instinctului artistic și un bun gust fundamental fac imposibilă orice eroare de lectură și să-l felicităm din nou și pentru această expoziție pe acest sculptor de excepție cu operă de referință în . . . ceramică.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

cui nu-i place rafael?

andrei pleșu

Pictura modernă s-a realizat împotriva esteticii elaborate de Rafael, estetică transmisă timp de trei secole pînă la Ingres; cînd foviștii au vrut să incendieze muzeele, mai ales la tablourile lui se gîndeau.

GERMAIN BAZIN,
Histoire de l'avant-garde
en peinture, 1969

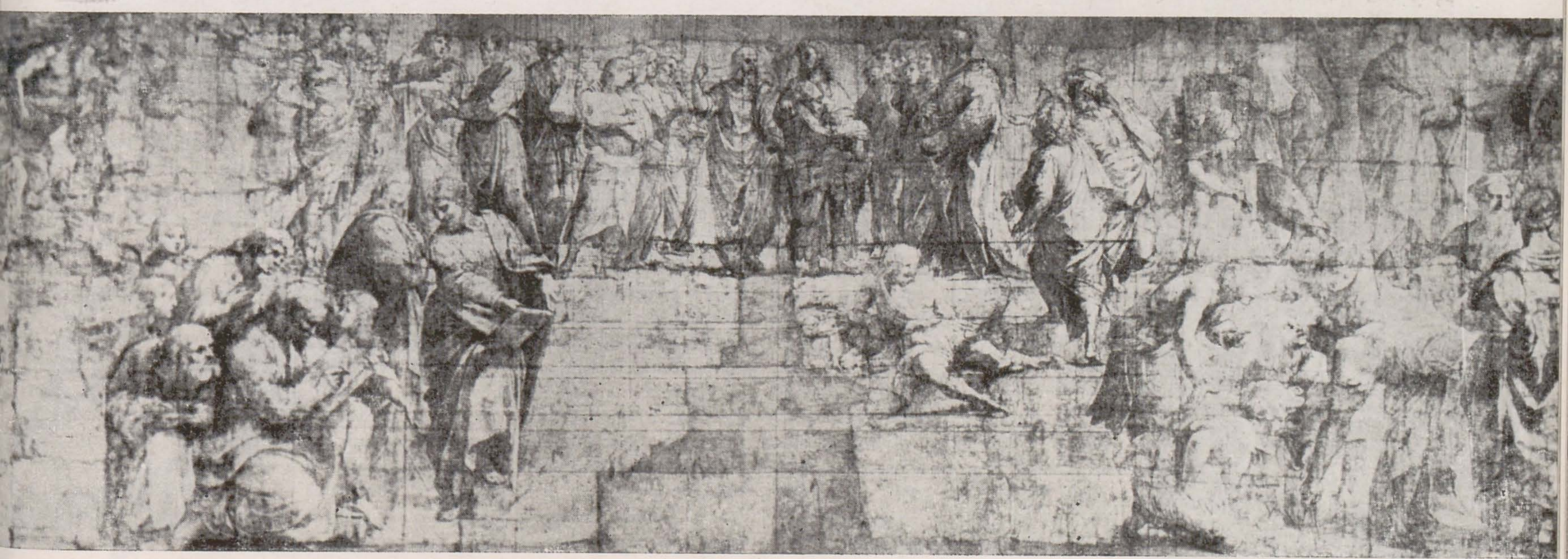
În multe privințe, istoria gustului modern este istoria unor succesive obnubilări. De obicei, se invocă mai curînd larga deschidere a sensibilității moderne, generozitatea cu care ea a recuperat, în ultima sută de ani, capitole neglijate sau de-a dreptul ignorate ale istoriei artei: zonele primitive sau arhaice ale formei, plastica etniilor extra-europene și, în genere, tot ce poate fi asimilat (cu specificarea « avant la lettre ») inovațiilor stilistice de după 1900. Dar, pentru ca asemenea recuperări să aibă loc, a fost nevoie de tot atîtea obtuzități și exclusivism. Despre acestea se vorbește mai rar, pentru că a le recunoaște ca atare înseamnă a fi împotriva spiritului vremii. O tipică obtuzitate modernă este, de pildă, obtuzitatea față de Rafael. Germain Bazin o consemnează statistic: în vreme ce, la începutul secolului nostru, în *Apollo*, Salomon Reinach reproducea optsprezece tablouri de Rafael și nici unul de El Greco, André Malraux, în *Les voix du silence*, reproduce două lucrări de Rafael, față de paisprezece ale pictorului spaniol. În *Psihologia artei* a aceluiași autor (de fapt o primă ediție a *Vocilor tăcerii*), Rafael nu e prezent cu nici o reproducere.

Acest « blocaj estetic » își are, firește, precursorii săi. E curios, într-adevăr, că un artist ca Rafael, admirat în secolul al XVI-lea pentru marea sa « facilità » și pus în discuție — în vremile mai noi — pentru un anumit sentimentalism, a putut trece, nu o dată, drept un pictor greu accesibil, dacă nu inaccesibil. Abraham Bosse observa, la 1667, că spre deosebire de arta celor mai mari dintre pictori, arta rafaelescă nu surprinde în chip agresiv privirea, ci se insinuează foarte discret în metabolismul ei. Bosse sugera, cu alte cuvinte, că Rafael cîștigă la fiecare nouă re-vedere, mai mult decît la vederea dintîi. Aceeași experiență au făcut-o Reynolds, Stendhal și Renoir. *Absența spectaculosului de primă instanță* ar fi, prin urmare, o posibilă justificare a obtuzității moderne față de Rafael. Ea își are, de altfel, cum spuneam, precursorii săi. Prima « bombăneală » legată de numele lui Rafael — idolatrizat în timpul vieții pînă la legendă — pare a aparține lui Marco Boschini (*La carta del navegar pitoresco*, 1660). Înaintea lui se înregistrează, sporadic, ierarhizări stilistice care acordă lui Michelangelo o vagă suprematie asupra urbinatului. Boschini însă este cel dintîi contestator radical: « Rafael, eram pe pe punctul de a spune că nu-mi place de loc. Tițian e acela care ține steagul sus ». Judecata lui Boschini e, pînă la urmă, o formă de patriotism local; simpatia lui merge nedisimulat către pictorii Veneției natale: Tițian, Tintoretto și Veronese sînt valori supreme, alături de care nu pot fi puși decît cei marcați vizibil de modelul lor: Rubens, sau Velázquez. Reacția anti-rafaelescă a lui Boschini e, așadar, netipică, ea atestînd doar momentul în care legenda lui Rafael începuse a-și pierde nimbul de inviolabilitate.

Un aspect ceva mai « obiectiv » par a avea, în schimb, rezervele pe care le găsim formulate în secolele XVII și XVIII de personalități ca Bernini, Roger de Piles, sau Milizia. Spiritul baroc laolaltă cu cel clasicist se arătau de acord — în textele lor — în a-l califica pe Rafael ca fiind deficitar la capitolul « culoare ». În absolut, o asemenea părere e mai mult decît discutabilă. În context ea se poate justifica. Zelul retoric contra-reformist nu putea fi mulțumit cu lipsa oricărui exces în manipularea rafaelescă a culorii. Pe de altă parte, curajul lui de Piles de a așeza culoarea la același nivel de expresivitate cu desenul se întemeia pe exemple mai curînd nordice. Dar și la Bernini și la de Piles și la Milizia, rezerva față de Rafae avea încă un aspect accidental. Toți trei se grăbesc să revină, fără întîrziere, la un ton de maximă deferență, recunoscînd maestrului din Urbino excelența dotației și a realizărilor. În faimoasa « balanță » a lui Roger de Piles, « punctajul » obținut de Rafael nu e egalat decît de Rubens. Leonardo și Michelangelo, venețienii, bolognezii și francezii veacului al XVII-lea rămîn mult în urmă.

Adevărata criză de receptare survine, în cazul lui Rafael, abia în epoca romantică, iar opacitățile de astăzi nu sînt, în definitiv, decît prelungiri ale ei. Pentru romantici, Rafael frizează — prin carența pathos-ului și a « spontaneității » — plicticosul. Preferabil e Michelangelo, cu sfîșierile lui, cu drama, cu răzvrătirile, cu titanismul lui. Rafael pare, prin comparație, plat, convențional, insipid. Pomenindu-i, în treacăt, numele, Baudelaire vorbește de spiritul lui « material », așadar străin de elanurile genialității autentice. Îi reproșa, probabil, ceea ce reproșa și discipolului său, Ingres: lipsa « fatalității », a delirului creator. Intuiția lui Baudelaire era exactă: Rafael obține, într-adevăr, sublimitatea fără exaltare și poate fi inspirat fără simptomele mediumnității. El nu place deci acelei categorii a publicului pentru care frecventarea artelor face parte din specia « senzațiilor tari ». Stendhal mărturisește undeva, în notele sale de călătorie, că, intoxicat de picanteria vulgară a mediului parizian, a avut nevoie de mult timp pentru a descoperi noblețea, aparent fadă, a lui Rafael. Rafael nu poate fi picant, după cum nu poate fi absorbit în categoria « interesantului ». De aceea, André Malraux, îndrăgostit, ca toți literatorii, de literatura imaginii (și, ca atare, sensibil la reușite de tip

RAFAEL: *Carton pentru Școala din Atena (fragment)*



1. RAFAEL: *Portret* («*La velata*»)
2. RAFAEL: *Încoronarea fecioarei, fragment*
3. RAFAEL: *Portret* («*La Muta*»)

Goya sau El Greco) nu găsește în Rafael suficientă substanță pentru a-și exersa talentul propriu. Am spune, aproape, că înțelegerea picturii lui Rafael nu poate fi *dobîndită* și cu atît mai puțin înlocuită prin talent hermeneutic: ea e o *vocație* în sine, e expresia unei predispoziții înnăscute și, prin aceasta, intransmisibile. Predispoziția aceasta a devenit, în ultima sută de ani, tot mai rară. Roger Fry mergea, la începutul veacului nostru, pînă la a vorbi de «stupiditatea» lui Rafael. Acesta era, poate, «prețul» pe care inteligența lui Roger Fry trebuia să-l plătească pentru a se putea angaja, cu știuta sa, energică, subtilitate, în apărarea artei moderne.

Tot astfel, a trebuit să ni se «împietrească» și nouă inimile dinaintea lui Rafael pentru a putea consuma pînă la capăt febra contemporană a veșnicei înnoiri. A trebuit să procedăm inchizitorial — cum vroia fovismul — cu solemnitatea muzeelor și a tradiției, pentru a ne împăca cu noi înșine. Pentru simțurile noastre exasperate, pentru permanenta noastră nevoie de șoc vizual, Rafael apare ca un «prea puțin». E o împrejurare înregistrabilă încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cînd, iată, un tînăr romantic (Fr. Schlegel) găsea de cuviință să scrie: «... [Interesantul, Picantul, Frapantul] sînt vestitorii morții iminente. Fadul e hrana precară a neputinciosului, iar șocantul, fie el extravagant, scîrbavnic, sau sinistru e ultima convulsiune a gustului muribund și a artei agonizante». În spiritul acestui text, incapacitatea de a asimila experiența stilistică rafaelescă se dovedește a fi un fenomen de anemie estetică, de oboseală și inerție. Incapacitatea aceasta caracterizează o conjunctură în care, pentru a putea întreține o minimă reactivitate spirituală, e nevoie de abuzul limbajului și de nevroza imaginației.

Nu vom greși, prin urmare, socotindu-l pe Rafael paradigma absolută a crizei de sensibilitate pe care o traversează omul modern. El vorbește despre dreptul artei de a cuceri superlativul, fără sprijinul obligatoriu al excentricității. Rafael opune demonismului genial, *firescul* genialității. El are majestatea, aplombul și destinderea unei puteri care își cunoaște, fără complexe, anvergura și își înțelege, fără isterie, limita. «Firescul» e, credem, în cazul lui, un cuvînt-cheie. Armonia naturii sale l-a ajutat să producă nefirescul capodoperei printr-un efort care părea întotdeauna firesc. Pînă și un anumit firesc al excesului i-a reușit acestui «fericit pictor de femei frumoase» (cum îl numea Lomazzo). Ceea ce e mai

https://biblioteca-digitala.ro

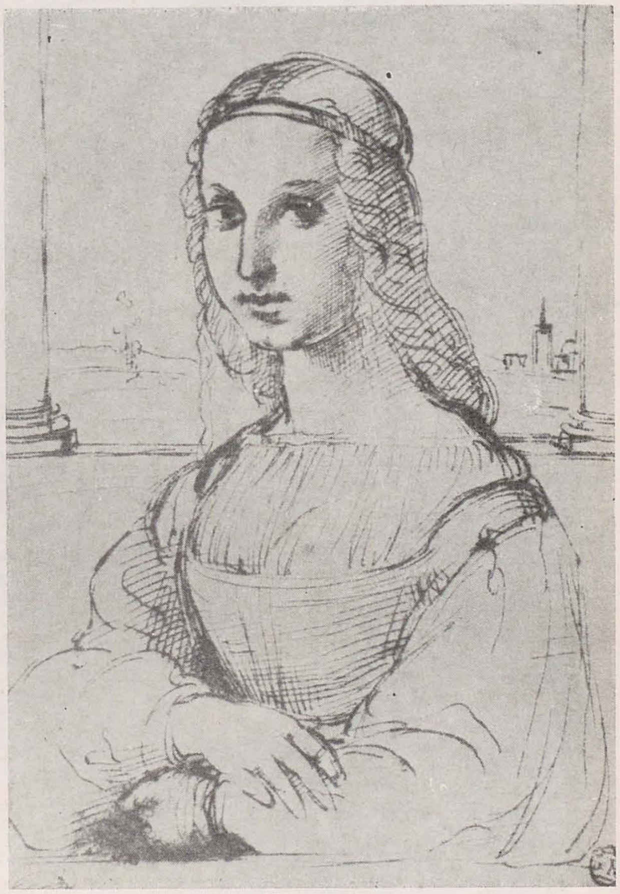
RAFAEL: Studiu, desen

https://biblioteca-digitala.ro

RAFAEL: Studii pentru Fecioara cu pruncul, desen cu pana

tulburător încă, Rafael pare a fi reușit să transforme pînă și nefirescul morții premature într-o experiență firească, survenită la ceasul cuvenit. Moartea prematură e unul din atributele comune ale « damnatului » romantic. Dar ce impudică exhibare a tragediei, ce fast al lacrimilor, ce păgînă demagogie a revoltei împotriva injustiției cosmice însoțesc, de obicei, tema sfîrșitului timpuriu în lumea modernă ! Toată această zarvă nu pare potrivită nici cu personalitatea lui Rafael, nici cu arta lui. Disperarea lui Leon al X-lea la moartea pictorului face parte din destinul papei și nu din acela al lui Rafael. Leon al X-lea, ajuns în scaunul pontifical la treizeci și opt de ani, după o tinerețe plină de neprevăzut, era, întrucîtva, un pre-romantic. Plînsul său e un mare semn de iubire. Dar nu e semnul unei înțelegeri adecvate a celui pe care îl plîngea. Nu e mai puțin adevărat că iubirea poate ține locul înțelegerii lucide și că astăzi le-am pierdut, în raportarea noastră la Rafael, pe amîndouă. Rafael apare gustului modern ca un astru care se îndepărtează lent și ireversibil, știut mai curînd decît văzut cu adevărat. Nu mai avem calmul necesar pentru a suporta calmul spendorii sale. Nu mai avem timp pentru a ne odihni în lumina sa. Din cînd în cînd abia, avem sentimentul difuz că Rafael e paradisul pierdut al picturii. La 6 aprilie anul acesta s-au împlinit cinci sute de ani de cînd am fost izgoniți din acest paradis.

RAFAEL: Portret de fată, desen cu pana



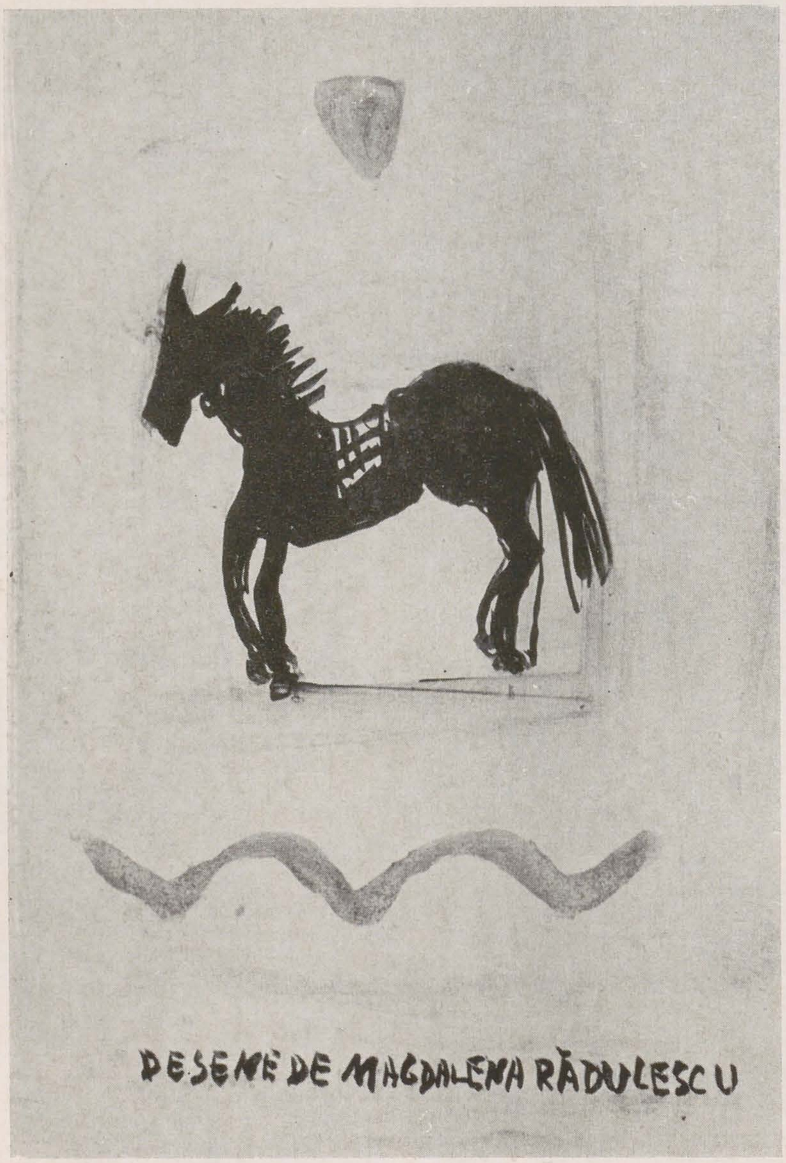
RAFAEL: Studiu de figuri, desen cu pana

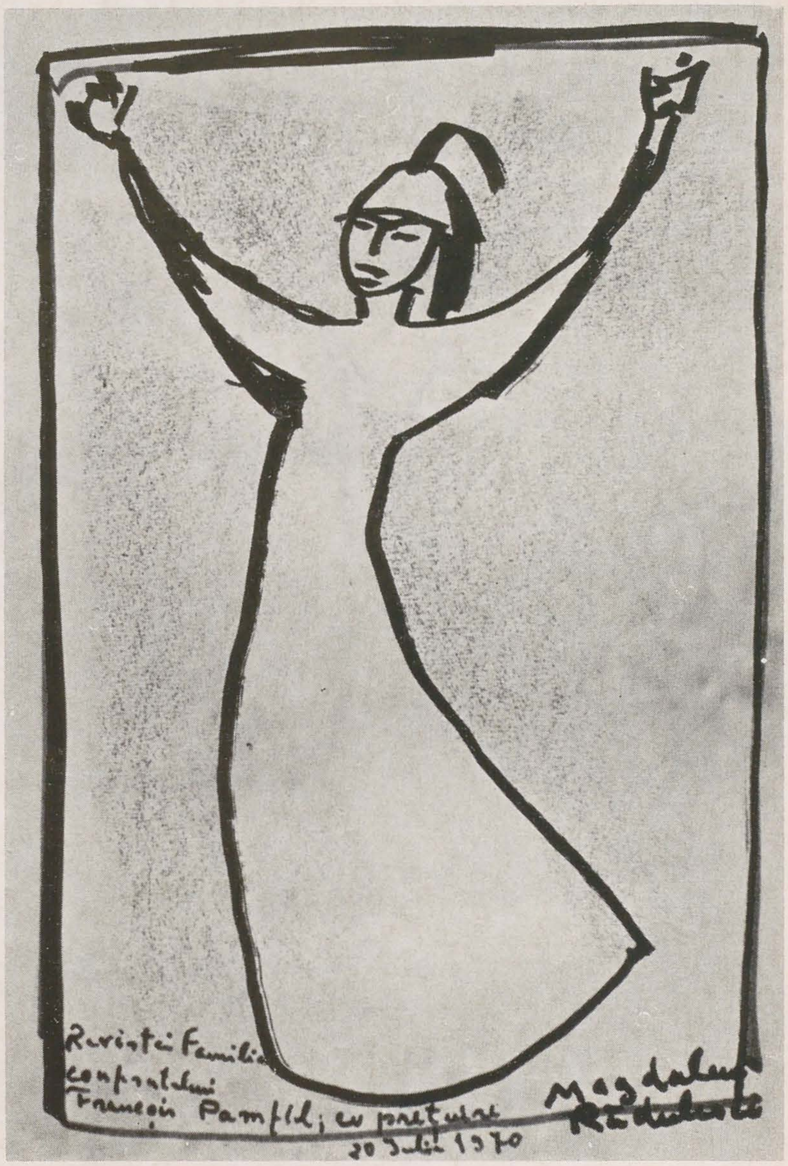
p. 31

RAFAEL: Autoportret, desen în cărbune

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro





in memoriam

magdalena rădulescu

victor eftimiu

Magdalena Rădulescu a adus în plastica noastră o personalitate aparte, întraripări de culori palpitante, o viziune neobișnuită a oamenilor și a lucrurilor, o originalitate cu care s-a născut, pe care n-a căutat-o, o fantezie, exuberanță, înălțări la cer, vibrații supraomenești, supraterestre, viziuni din lumea contemporană, transfigurată în aură de basm.
Magdalena Rădulescu este, de la Tonitza, cea mai impresionantă apariție pe care a cunoscut-o pictura românească. Colecționari români, vizitatorii expozițiilor ei s-au împăcat cu originalitatea, cu sinceritatea Magdalenei Rădulescu. Au așezat-o între pictorii noștri de seamă, încadrînd-o în galeria celor mai vîrstnici ca ea: un Th. Pallady, care a admirat-o mult, un Petrașcu, un Tonitza, Dărăscu, Ressu, Șirato, Ștefan Dimitrescu, Theodorescu Sion și alți fruntași ai artelor plastice moderne.

jean cassou

Izvorul și forțele misterului folcloric, locul unde se întîlnesc copilăria, poveștile cu feți frumoși și se logodesc amintirile, totul apare în superbe imagini și cuceritoare întîmplări grăite pe pînză de Magdalena Rădulescu, această admirabilă poetă a unui popor cu multe legende, cu mult suflet și care este, tocmai de aceea, nemuritor.

jacques lassaigne

Opera sa se inspiră din folclorul românesc nu numai ca drum de cercetare istorică sau decorativă ci și ca un repertoriu de forme arhitecturale. În pînzele sale nu există nici un element pitoresc sau anecdotic ci un fel de reîntoarcere la minunatele armonii esențiale și primitive ale grupului. Formele acestor veșminte rituale, a acestor travestiuri simbolice se compun și ascultă de un ritm interior.

1. « *Cîntice țigănești* » *de Miron Radu Paraschivescu, coperta IV*
2. *Desen, tuș și cretă neagră*
3. *Desen, tuș și acuarelă*
4. *Ilustrație la « Cîntice țigănești », tuș*

Cred că Magdalena Rădulescu, care este un pictor de cea mai bună calitate, ar putea cu ușurință să creeze un uimitor balet.

pierre descargues

Dansurile, costumele, întreaga poezie a artei populare sînt îndemînatic redate de Magdalena Rădulescu în ritmuri care conferă personajelor plasate pe un fundal gol o stranie mișcare, o admirabilă energie de oameni care cîntă și petrec împreună.

ion vinea

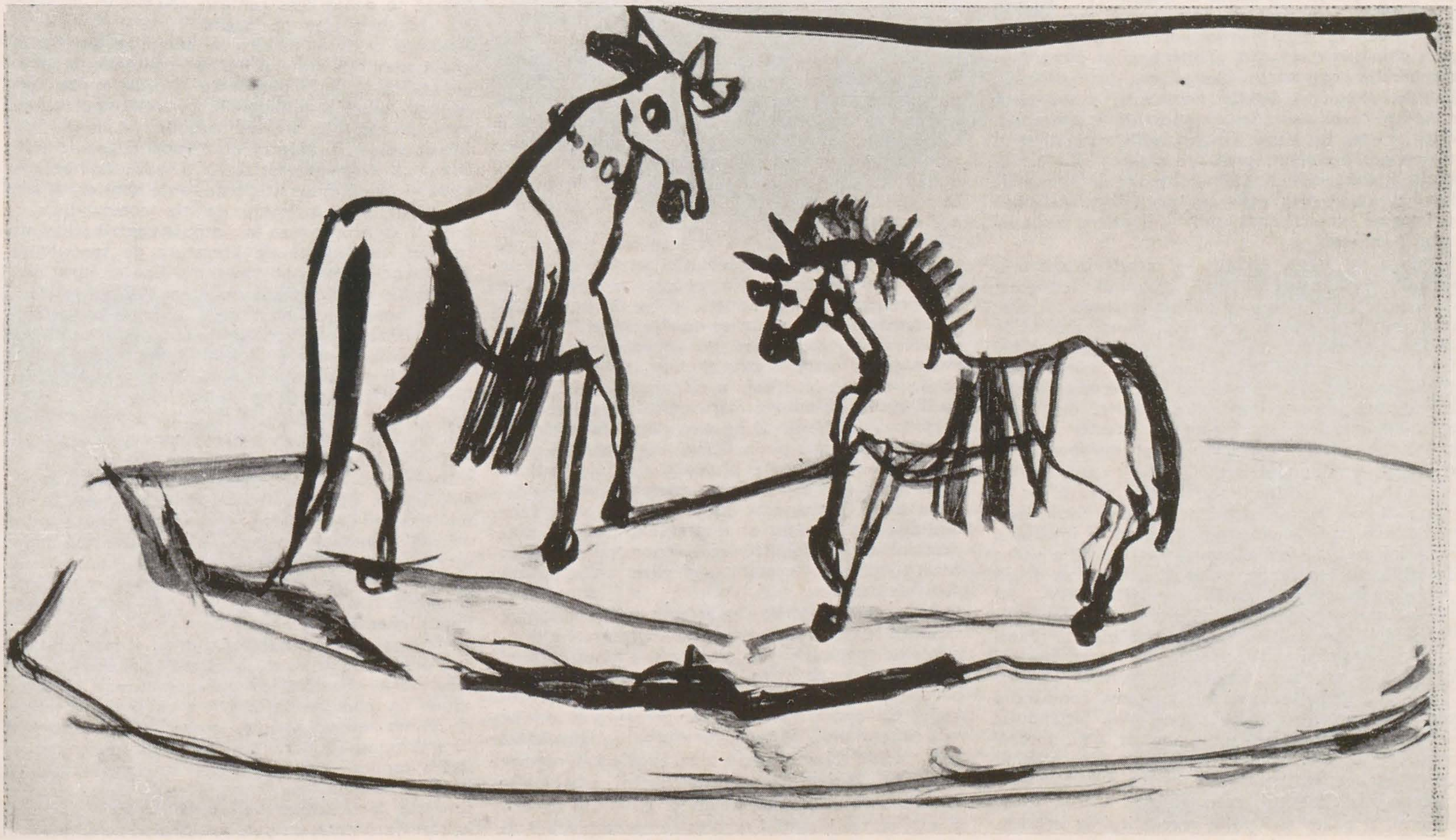
Viguroasa personalitate a doamnei Magdalena Rădulescu se manifestă cu egală măiestrie în portret, în peisaj, în natură moartă, în compozițiile largi, unele cu tendințe abstracte, altele în care fantasticul predomină și creează miracolul unei realități noi. În toate aceste realizări, în aparență disparate, se afirmă un lirism al culturii, o luxuriantă vitalitate de a cuteza și care se sprijină pe o tehnică desăvîrșită și pe o cunoaștere adîncă a legilor construcției.

miron radu paraschivescu

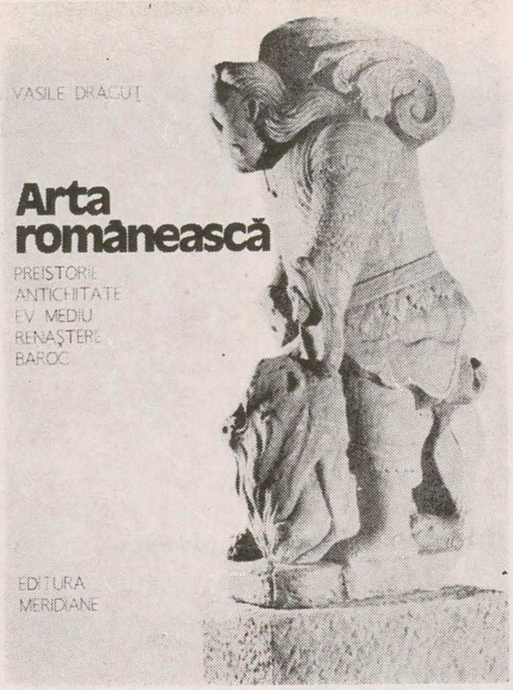
Fidelitatea artistului față de sine însuși nu poate fi în nici un fel despărțită de aceea față de țara și de poporul din mijlocul căruia s-a născut, s-a hrănit și ridicat.

petru comarnescu

Magdalena Rădulescu este o purtătoare de imagini adînc legate de viața cea largă, o pictoriță ce colindă lumea cu cîntece de culoare, prin care își exprimă bucuria de a trăi, fascinația în fața frumuseților naturii și ale lumii, trecînd în basm cromatic și decorativ ceea ce vede, simte, visează. Potențarea aceasta de basm și vis, de real și fantastic, o face în poeme de culoare, în viziuni artistice inspirate de dansuri țărănești, mai ales de călușarii Olteniei, de petreceri populare și jocuri naive, printre care circul, cavalcadele și carnavalurile de oameni mascați sînt cele mai frecvente. Această inspirație de la izvoarele vieții celor mulți, aerul de bucurie și sărbătoare obștească al compozițiilor ei, îmbinarea vieții și gîndului într-o imaginație cu iz folcloric românesc explică, socotim, cel mai temeinic arta Magdalenei Rădulescu, soră mai mică a lui Anton Pann pe care l-a și ilustrat mai demult.



https://biblioteca-digitala.ro



corina popa

În suita istoriilor de artă românească a ultimelor două decenii, recenta sinteză a lui Vasile Drăguț «Arta românească» (preistorie, antichitate, evul-mediu, Renaștere, Baroc) apărută în Editura Meridiane, 1982, prin cuprindere, metodă și problematică ocupă un loc distinct. Raportată la tratatul profesorului Virgil Vătășianu «Istoria artei feudale în Țările Române», Editura Academiei, 1959, remarcabil prin ampla și detaliata prezentare a evoluției artei feudale pînă la 1525, cu detaliatele sale analize stilistice, cu bogate date istorice, prin frecvente referiri la problemele controversate ale istoriei de artă românești și a celor privind zonele artistice învecinate ca și prin monumentalul aparat critic și bibliografic, sinteza lui Vasile Drăguț tratează o perioadă mai lungă cu trei secole într-un spațiu mai restrîns, ca urmare se operează reducții necesare în dimensionarea analizelor, în selecția datelor istorice și a problemelor prezentate ca și în întinderea și caracterul aparatului critic. Comparabilă cu «Istoria artelor plastice în România», vol. I, II, 1968, 1970, care prezintă arta feudală tot pînă la 1800 și caracterizată prin includerea artei populare, prin amploarea acordată arhitecturii și picturii în comparație cu artele decorative, prin dozarea inegală, uneori, a datelor istorice și a analizelor stilistice ca și prin lipsa quasitotală a aparatului critic, cartea lui Vasile Drăguț, prin material mult mai bogat prelucrat, prin prezentarea mai echilibrată a acestuia și a datelor istorice în economia lucrării, ca și prin utilul aparat critic, realizează o imagine mai rotundă, mai nuanțată a evoluției artei românești.

Lucrarea lui Vasile Drăguț se caracterizează prin viziunea de ansamblu unitară, discursul fiind dotat cu o serie de idei-teze ce străbat întreaga lucrare: capacitatea operei de artă de a evoca mediul în mijlocul căreia a fostă făurită, coerența evoluției fenomenului de artă în cele trei țări române, selecția și prelucrarea creatoare ce se operează în arta românească asupra modelelor venite din zone artistice învecinate, originalitatea acestei arte în contextul culturii plastice sud-est europene.

Cercetător asiduu al artei feudale românești în ansamblul ei, evitînd specializarea strictă pe o perioadă sau pe un domeniu, autorul dovedește odată mai mult cunoașterea directă a imensului material de artă feudală prezentat, fie că e vorba de arhitectura cisterciană și gotică, fie că se ocupă de pictura transilvăneană a secolelor XIV—XV, de pictura și broderia Moldovei în secolul XVI, epoca lui Miron Barnovschi, ctitoriile lui Mihai Viteazul, mînăstirea Văcărești ș.a. Acest fapt se reflectă în amploarea capitolelor privind secolele XIII—XVI și de asemenea în tratarea comparativ succintă a artei secolelor XVII—XVIII. Situîndu-se pe poziția istoricului și criticului de artă, autorul pornește de la un material concret, bine stăpînit pe care-l descrie, analizează, pentru a urmări apoi caracteristicile de stil, raportările la cadrul istoric general, și poate mai puțin reconstituirea istorico-documentară a unor epoci de artă și cultură, întreprindere ce ar fi solicitat o altă dimensionare a lucrării.

Structura lucrării se evidențiază cu claritate, materialul fiind grupat în capitole ce corespund marilor perioade ale preistoriei și istoriei antice, iar arta medievală este prezentată pe secole. În cadrul fiecărui capitol se prezintă în subcapitole: Arhitectura fortificată, arhitectura religioasă, pictura, sculptura, arta metalelor, broderia, mobilierul — întinderea acestor paragrafe fiind determinată de cantitatea de material existent sau atestat documentar. Prezentarea pe secole chiar dacă aparent, arbitrară, «artificială» — este justificată în cazul artei feudale românești care ca și cultura plastică sud-est europeană n-a parcurs în evoluția ei succesiunea de stiluri specifică Occidentului, succesiune ce apare în arta noastră medievală numai în Transilvania. De altfel, autorul precizează, în motto-urile capitolelor, trăsătura dominantă și tendința definitorie pentru fenomenul artistic al fiecărui veac. Spre deosebire de celelalte lucrări de sinteză care, în general, prezintă separat arta celor trei țări române, autorul urmărește în integritatea lui fenomenul de artă *de pe întreg teritoriul țării*, grupînd nu atît teritorial cît cronologic și tipologic (stilistic) monumentele și operele de artă. Autorul declară în prefață că opțiunea pentru acest mod de abordare permite demonstrarea evoluției comune, a unității cultural-artistice a românilor. Considerăm că această metodă oferă în plus avantajul conturării mai nuanțate a aspectelor comune și a celor specifice într-un domeniu de artă anume, precum și posibilitatea surprinderii evoluției paralele și a unor interferențe caracteristice pentru relațiile între țările române pe de o parte și dintre țările române și orizonturile învecinate pe de altă parte. De aceea subliniem că acest mod de abordare devine în unele cazuri ca generator al unor ipoteze de cercetare, ceea ce constituie o calitate majoră a lucrării. Datorită volumului mare de informații cuprins în sinteza lui Vasile Drăguț, evoluția fenomenului de artă apare mai puțin liniară, mai nuanțată, deși spațiul restrîns în care, probabil, autorul a trebuit să se încadreze, a determinat adesea numai semnalarea unor monumente sau opere de artă, care analizate mai pe larg ar fi dezvăluit imaginea vie, proteică a realității istorice a fenomenului artistic constituind baza necesară unui viitor tratat amplu de istoria artei.

Prima parte a lucrării ce se referă la arta preistorică și antică constituie o prezentare concentrată a principalelor perioade și probleme — autorul fiind preocupat de definirea lor ca și de evidențierea particularităților stilistice ale materialului arheologic. Cu epoca daco-romană, prezentarea devine mai interesantă, autorul urmărind originalitatea artei dacice, caracteristicile artei provinciale romane în Dacia, demonstrînd, prin vestigii arheologice și de artă, continuitatea relațiilor cu lumea romană și apoi cu cea bizantină (proces ce constituie, alături de comunitatea de limbă și religie, premisa directă a orientării artei feudale românești spre lumea bizantino-balcanică).

Capitolele de artă feudală demonstrează virtuțile metodei de prezentare simultană, coerentă a fenomenului de artă în toate cele trei țări române: astfel, arhitectura religioasă a secolului al XIV-lea este grupată pe cele două linii stilistice — cea balcano-bizantină și cea gotică — ceea ce alătură firesc arhitectura din Transilvania la unul sau altul dintre orizonturile artistice ale epocii, în subcapitolul privind arhitectura gotică fiind cuprinse și monumentele gotice din Moldova și Țara Românească. Se evidențiază astfel diferitele nivele de circulație și asimilare a formelor de artă occidentală în veacul al XV-lea românesc. Pictura ortodoxă din Transilvania este prezentată împreună cu cea din Moldova conturîndu-se mai bine astfel sinteza locală dintre bizantin și gotic ce are loc în pictura românească-transilvăneană (sec. al XV-lea) ș.a.

Pentru noi, partea cea mai împlinită a lucrării o constituie capitolele ce dezvoltă arta secolelor XV—XVI și subcapitolele despre arhitectură și sculptura secolelor XVII—XVIII — remarcabile prin densitatea textului, logica demonstrației și claritatea discursului. În economia întregului volum capitolele finale apar relativ restrînse în raport cu foarte bogatul material existent.

Autorul pune în circulație rezultatele unor cercetări proprii, unele nepublicate pînă acum: reconstituirea documentară și arheologică a veacului al XV-lea în Țara Românească; problema influenței otomane în arhitectura secolelor XVI—XVIII; activitatea de ctitor a lui Mihai Viteazul; arhitectura barocă de sat, ș.a. Interpretările monumentelor și perioadelor de artă sînt în majoritatea cazurilor personale — rod al unor cercetări și sistematice observații pe teren. Ne permitem doar să formulăm unele rezerve privind interpretarea picturii și broderiei brâncovenești. Alături de informațiile din text, autorul a fost evident preocupat să ofere cititorului și o «istorie ilustrată a artei românești» prin marea cantitate de imagini foto și desene ce ilustrează cartea. Regretăm că soluțiile de tehnoredactare nu sînt întotdeauna cele mai bune: frecvent, compoziția imaginilor pe pagină este încărcată sau neglijată. În ceea ce privește desenele ce însoțesc imaginile foto, am întîlnit prea multe cazuri, cînd, poate din neatenție, nu apare scara, detaliu tehnic ce poate crea confuzii, sau alteori planurile nu sînt orientate pe pagină.

Aparatul critic al lucrării se compune din Bibliografia selectivă, Note și Indicele de nume, de locuri geografice și de monumente istorice și de artă. Autorul oferă o bibliografie generală apoi bibliografii pe capitole, acestea conținînd «numai titlurile de volum, monografiile pe epoci și genuri artistice. . .» Autorul precizează ca neadecvată prezentarea — chestiunilor litigioase — ale istoriei de artă în cadrul unei «sinteze de tip compendiu» și preferă să menționeze în note: «contribuțiile mai recente, neasimilate de literatura de specialitate, fie descoperirile importante de date și fapte care au deschis noi direcții de cercetare și interpretare». Unele note oferă date utile privind restaurarea monumentelor. În condițiile unui mare număr de monumente și opere de artă, descrise, analizate sau numai menționate în text, credem că ar fi fost foarte util ca autorul să fi oferit în note o selecție bibliografică personală, măcar pentru monumentele mai importante sau pentru cele mai puțin cunoscute. Absența titlurilor de lucrări monografice, fie și articole (sînt omise uneori chiar și studiile autorului), lipsesc cititorul de posibilitatea de a afla mai multe detalii despre istoria și caracteristicile stilistice ale unui monument sau ale unei opere de artă anume.

În concluzie, considerăm — sinteza — lui Vasile Drăguț o lucrare necesară atît marelui public cît și specialiștilor. Valoarea ei constă în cantitatea impresionantă a materialului prezentat ca și în calitatea și originalitatea analizelor și interpretărilor, propunînd totodată o metodă proprie de cercetare a fenomenului de artă românească. Ceea ce aduce un plus de valoare lucrării este faptul că afecțiunea autorului pentru operele și monumentele de artă transpare în stilul și modul de prezentare — fără a renunța nici un moment la rigoare, autorul evită răceala unui stil ostentativ științific, ceea ce sporește forța, capacitatea de comunicare a acestei lucrări de sinteză, cu publicul căruia i se adresează.

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

alexandra titu

Unitatea expozițiilor — altfel destul de diverse ca preocupări — deschise în prima jumătate a lunii martie, o dă o anumită notă de gravitate, de seriozitate profesională, o aspirație spre « clasicitate » în care se integrează firesc și experimentele foarte tinerilor artiști de la Atelier 35, și tentația spre joc și lirismul și spiritul abstract al artiștilor deja foarte cunoscuți ce expun în această perioadă.

La galeria *Simeza*, *Geta Brătescu* este prezentă cu o expoziție foarte unitară, al cărei principiu de bază ar putea fi proverbul latin « Simplex sigillum veri » — aici adevărul înlocuindu-l cu frumosul, cu care, oricum, în viziunea antichității era solidar.

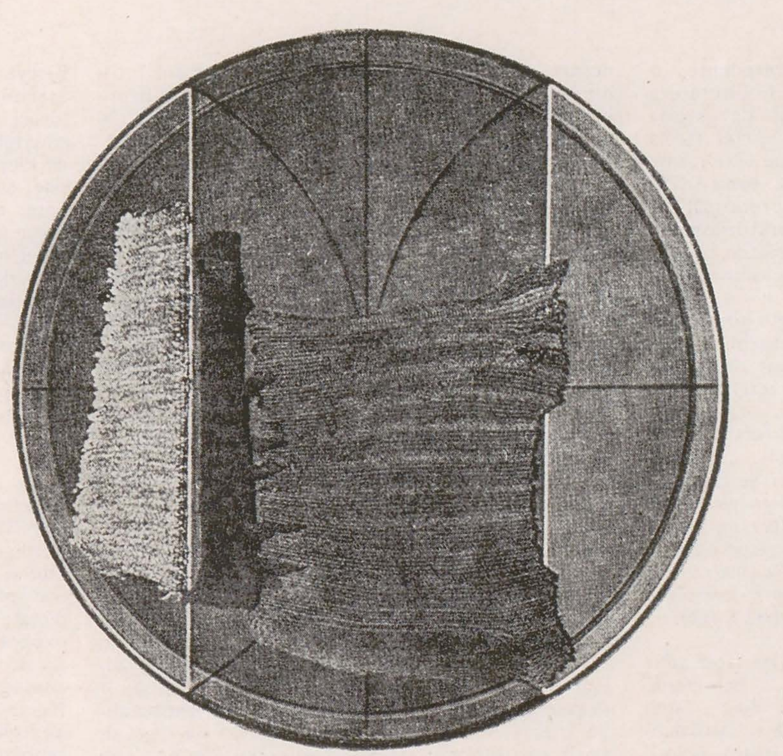
Geta Brătescu face parte dintre creatorii cu o extraordinară mobilitate, trecînd cu dezinvoltură de la o grafică bazată pe dialogul dintre linia suplă și concisă și amplele suprafețe albe (să ne amintim expoziția sa din cadrul Colocviului Brâncuși, în 1972), la obiecte minuțios construite, din materiale diverse, adevărate « casete » misterioase și opulente, care pot intra cu aceeași legitimitate în rîndul artelor decorative sau scenografiei. Actuala expoziție « Vestigii XIV » se articulează dintr-o suită de imagini foarte laconice, ce dezvoltă tema cercului ca *loc de evenimentelor* plastice, într-un spațiu alb, pasiv și abstract, dar prezent ca un contrapunct de liniște desăvîrșită. Regimul cromatic e foarte unitar, cu mici schimbări de accent de la o lucrare la alta, bazat pe un rafinat raport de cald — rece, ce tinde, prin intermediul a nenumărate nuanțe de violet, spre gri, astfel încît starea de contrast dispare. De subliniat că acest raport cald — rece, care nu mai e o opoziție, nu are nici o funcție volumetrică, toată « acțiunea » petrecîndu-se pe o suprafață perfect bidimensională. Din cînd în cînd, un accent (un ton pur, un alb strălucitor) animă compoziția. Tocmai această unitate a problematicii culorii concentrează interesul asupra formei. O mare inventivitate a raportului dintre cerc și formele închise în el susține seria aceasta de « variațiuni pe o temă dată ». Există în aceste imagini, care par exercițiile unui geometru fascinat de raporturile complexe și inepuizabile în care pot intra formele riguros definite, o mare economie de mijloace, și asta dincolo de faptul că artista apelează ca de obicei la tehnici mixte (la colaje textile, guașe, desen). Ne amintim, parcurgînd expoziția, frumoasa expresie a lui Kepler, despre geometrie, care este « archetypus pulchritudinis mundi ». Ne aflăm, cu aceste obiecte, în fața unei arte cu adevărat abstracte, prin problematică, prin mijloace și prin mobil. Acea abstracție nobilă care nu înlătură poezia dar o condiționează prin forma fixă, și care are ca năzuință forma și nu distrugerea formei.

Un regim mult diferit — deși sînt înrudite într-un plan mai general cu aceste imagini austere — sînt obiectele cu statut scenografic. *Veșmintele Zelutei* (invocînd lumea iluziei teatrale, fascinația irezistibilă a Juditelor și Irodiadelor de totdeauna) și *Marele vestigiu* (evocînd lumea naturii, mereu uitate și mereu regăsite — două forme ale frumosului ce se neagă, poate, în teoriile estetice, dar care sînt egal necesare spiritului omenesc) se bazează de la început pe o libertate a improvizației, pe importanța detaliului. Aici, în aceste ample « poeme » alcătuite din fragmente textile, înnobilate de ansamblu, regăsim implicare emotivă, exuberanță, plăcere aluzivă, amploare a conotației, o tentație a « literaturii ». *Dansul Zelutei* e o compoziție plină de mișcare, în care fragmentele textile, frumoase ca textură, sugerează fastul. Iar *Marele vestigiu* îmbină într-un joc elegant neprevăzutul și geometria.

Expoziția de tapiserii a lui *Constantin Mistorică*, deschisă la *Căminul Artei*, este, într-un mod declarat, deși deloc comod sau simplist, tradiționalistă. Este tradițional materialul — lîna, această fibră de mare efect, « caldă », și care prin utilizarea ei de la originile artelor decorative e încărcată de o mare forță evocatoare. Coloranții naturali sporesc calitatea expresivă, și asta nu numai prin capacitatea de a evoca la rîndul lor un anume mediu, în care comunicarea cu natura se face direct și firesc, ci prin însăși calitatea nuanțelor, prin bogăția și frumusețea lor, prin strălucirea lor fără stridență și fără ostentație. Tradițională este și tehnica haute lisse, implicînd un respect față de acea muncă dificilă, dar care dă, în felul ei, preț, unui obiect. Pe artist nu îl tentează experimentele ce au schimbat fizionomia tapiseriei moderne, nu caută efecte spectaculoase, ci mizează pe mijloacele de totdeauna ale genului. (Această afirmație nu implică, desigur, o condamnare a experimentelor inovatoare, al căror aport la evoluția genului este incontestabil, nici o judecată defavorabilă asupra artistului, care urmează drumul propriu cu același « curaj » cu care alți artiști inovează și revoluționează. Este, poate, momentul să precizăm că nici respectarea tradiției în sine, nici inovația nu se constituie ca *valoare*. Ele intră în sfera interesului, atunci cînd opera sau acțiunea artistică atinge valoarea, în cadrul criteriilor estetice).

Surpriza acestor tapiserii vine din regimul imaginii, care mizează pe efectele picturale ale maselor de culoare, animate, cînd și cînd, de un accent grafic. În trecerile subtile de la alb (un alb natural, vag colorat), la negrul profund, trecînd prin griuri calde, ocruri luminoase, brunuri catifelate, stă, în mare parte, farmecul acestor tapiserii rafinat neostentative. Artistul știe prea bine că pentru a colora nu e nevoie de multe culori, ci de raporturile stabilite între ele. O altă calitate o dă mișcarea spațială, care nu contrazice bidimensionalitatea specifică genului. Fără îndoială, Constantin Mistorică nu vizează o imagine abstractă. Deși datele realității nu sînt invocate direct, iar aluzia la peisaj este vagă (e mai mult o « stare » de peisaj, rechemată de forme, o nostalgie a unui peisaj, lunecînd deseori spre fantastic) iar formele au o logică a lor, proprie, și nu o vocație mimetică, imaginile sînt foarte concrete. Cele cîteva proiecte de tapiserie (guașe, desene, și chiar un proiect final) completează fericit expoziția.

La *Galeria Municipiului București* expune *Augustin Costinescu*. Fidel concepției sale despre artă, din care derivă stilul, bine constituit, pictorul ne propune o expoziție menită să placă — fără ca acest lucru să presupună vreo concesie calitativă — și publicului larg, și colegilor, și criticii. După o serie de experiențe în care se apropia de abstracționismul liric — am spus se apropia fiindcă el nu a ajuns niciodată la pulverizarea definitivă a formei, și nu a abandonat niciodată cu totul legătura cu *pretextul* realității — pictorul se află acum într-o etapă de echilibru. Toate aceste experiențe s-au concretizat într-o mare libertate a mișcării pe suprafață, în acea senzație a absenței oricărei constrîngeri, căci armătura compozițională e perfect disimulată sub gestul aparent spontan, sub fluiditatea maselor cromatice și, de asemenea, în bogăția improvizației cromatice. Obiectul din realitate, adus în ideala postură de pretext pentru pictura pură, se bucură de privilegiul unei curiozități noi și proaspete, total



GETA BRĂTESCU

CONSTANTIN MISTORICĂ

AUGUSTIN COSTINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

dezinteresate, descărcate de acea povară sentimentală și evocatoare pe care o deplîngea și o acuza Alain Robbe-Grillet. El (obiectul) nu funcționează nici ca sursă de pitoresc, nici ca mobil al vreunei nostalgii — în fine, prin nici o atribuție extra-artistică, dar interesează, ca în bunele clipe ale debutului acestui secol revoluționar, prin prestanța sa vizuală, prin armonia și frumusețea sa. Pictorul surprinde această formă cu plăcere, dar fără a se lăsa aservit, tentat de detaliu, fără a luneca spre un tip rigid de realism. Compune naturi statice, decupează din continuul realității peisaje, pentru echilibrul lor formal și nu pentru ineditul sau pitorescul lor. Și toate aceste compoziții, minuțios gîndite înainte, se topesc într-un fluid de lumină, și sînt, în fond, suportul unui discurs cromatic cu adevărat cuceritor, plin de strălucire, cu armonii îndrăznețe uneori, alteori de o extremă delicatețe. Augustin Costinescu nu face parte dintre artiștii cu preocupări teoretice, care să elaboreze a sisteme, și să studieze cu neliniște problematica atît de dramatică și contradictorie a obiectului de artă în lumea contemporană. El pictează însă cu plăcere. Ochiul care privește realitatea nu are urmă de suspiciune, iar imaginile acestea pline de culoare și lumină și viață transmit emoția directă a unui spirit ce crede încă în capacitatea, în vocația artei de a oferi plăcere, bucurie și consolare (Aici s-ar potrivi ideal un citat din Hartmann). La *Hanul cu tei*, în sala destinată cenaclului tineretului (Atelier 35), expune un grup de optsprezece tineri artiști, care fie că fac tapiserie sau colaje textile, fie că sînt sculptori, ceramiști sau bijutieri, au același cult pentru lucrul finit, prețios, capabil să transforme (pozitiv) o ambianță. Spiritul dominant al expoziției îl dă, așadar, o stare de experiment care duce nu spre dinamitarea obiectului, nici spre o condiție retorică, spre hipertrofia mesajului în detrimentul formei, ci tocmai spre reconsiderarea identității sale, a valorii expresive (cu discreție), a capacității persuasive, a calității materiale ireproșabile. Tapiseriile (Ancăi Șesan, Floricăi Pacea, Liviei Câlția, Tatianei Rogovsky), colajele Cristinei Dobrescu, bijuteriile lui Rolando Negoiță, obiectele de plastică mică, aspiră la calitate, în toate planurile (a concepției, a formei, a materializării). Tinerii artiști inovează la nivelul materialelor (dar fără a miza exclusiv pe noutatea și artificialitatea acestor materiale) ca și la nivelul morfologiilor. Cum spuneam însă, de la început, nu este tipul de inovație care să pună în discuție condiția obiectului, să se bazeze pe șoc, să dinamiteze structurile tradiționale, ci e un mod de a integra cu discreție noul. În orice caz, ca și majoritatea expozițiilor organizate de cenaclul tineretului, și cea de acum anunță o generație de artiști nu numai interesanți, nu numai — așa cum se spune mai totdeauna — talentați, ci o generație de artiști *inteligenți*, cu o bună formație, vizînd măiestria tehnică, dar și o viziune complexă și largă despre artă.

---

revista revistelor de artă

ena giurescu

Menționasem, la sfîrșitul rubricii precedente, o apariție editorială cu un loc aparte în literatura de specialitate: revistele Institutului de Istoria Artei. Studii și Cercetări de Istoria Artei (seria Arta Plastică, tom 29/1982) și Revue Roumaine d'Histoire de l'Art (série Beaux-Arts, tome XIX/1982) sînt și în acest an rezultatul preocupărilor cercetătorilor din Institut și a colaboratorilor din întreaga țară, cărora li se adaugă o serie de istorici și critici de artă din străinătate (ce semnează în Revue Roumaine).

Ambele reviste se deschid cu un omagiu adus prof. George Oprescu, la un an după centenarul nașterii d-sale, subliniind, într-un articol semnat de Mircea Popescu, rolul prof. Oprescu în cercetarea artei românești, precum și în fondarea și organizarea Institutului de Istoria Artei, al cărui director a fost multă vreme. Revue Roumaine completează omagiul cu un grupaj de scrisori inedite, descoperite și prezentate de Radu Ionescu: « Témoignages d'une grande amitié: Quelques lettres inédites de Henri Focillon à Georges Opresco ». Fără a cere un comentariu suplimentar, scrisorile vorbesc de la sine despre personalitatea lui G. Oprescu și despre prețuirea de care se bucura în lumea internațională a artei.

Un alt omagiu în paginile revistei RRHA: cel adus de Juan Bassegoda Nonell, profesor la Barcelona, arhitectului și istoricului de artă José Puig i Cadafalch (« La personalidad de José Puig i Cadafalch) și întregit de articolul prof. Vasile Drăguț, « José Puig i Cadafalch, historien de l'art roumain », ce relevă interesul și aplecarea istoricului de artă spaniol către arta românească, îndeosebi către arhitectura moldovenească medievală, căreia îi găsește anumite coincidențe formale și decorative cu arhitectura spaniolă.

Deosebit de interesant, pentru specialiști ca și pentru toți iubitorii de artă, este interviul luat de Olga Micu d-lui Jan Harold Brunvand, profesor la Universitatea Utah, unul dintre cei mai cunoscuți și apreciați folcloriști americani. Încă din primele rînduri, prof. Brunvand dorește să clarifice eventualele neînțelegeri ce ar putea decurge din folosirea diferită a anumitor termeni de către foclorîștii americani față de cei români: « In the first place, we do not use the terms [ethnology] or [ethnography] in the same senses as you do. We speak usually just of [folklore[and [folklife] studies, embracing all the oral traditions, customary traditions, and material or artistic traditions », delimitînd apoi sensurile termenilor « folklore » (ce include tradițiile verbale) și « folklife » (obiceiurile și tradițiile materiale). Prof. Brunvand vorbește în continuare despre fenomenul de constantă reînnoire a tuturor tradițiilor, verbale sau materiale, despre rolul și locul unui folclorist în societatea americană și despre felul în care se învață tradițiile folclorice în universitățile din S.U.A., precum și despre descoperirea unui folclor nou, urban, întîlnit în școli, fabrici, spitale etc. Studiul prof. Brunvand asupra folclorului urban s-a materializat în cartea « The Vanishing Hitchhiker », apărută în 1981.

De altfel, în SCIA apare și recenzia volumului sus-menționat, semnată de Paul P. Drogeanu, care consideră, pe drept cuvînt, că « lucrarea prof. de la Universitatea Utah confirmă, cu materialul cel mai elocvent cu putință, perpetuarea nevoii culturale etern umane a povestitului și ascultatului. [...] Nu numai folcloriștii, ci toți cei interesați în valorizarea cotidianului pot fi de acord cu asertiunile lui J. H. Brunvand din Postfața cărții sale: [O mare parte a popularității legendelor urbane se explică prin considerarea lor ca explorări artistice orale ale posibilului din lucruri.] »

Se dovedește astfel că, prin colaborarea unor valoroși specialiști din străinătate (aici trebuie amintit și articolul prof. Gwyn I. Meirion Jones, « Some aspects of the Vernacular Architecture of Brittany », precum și rubrica paralelă « Expositions 1981 en Roumanie » — « À travers les expositions parisiennes (1981) », semnată de Amelia Pavel și respectiv de René Jullian), alături de contribuțiile istoricilor de artă români, revista RRHA — série Beaux-Arts se bucură de o receptare internațională; dovadă și numărul mare de țări în care este trimisă, în fiecare an, prin schimbul de publicații al Institutului de Istoria Artei. Este de fapt aspectul pe care am dorit să-l subliniez, neavînd intenția — și nici spațiul necesar — unei prezentări complete a revistelor menționate. Sumarele lor se întregesc cu o serie de articole și studii, cronici și recenzii pentru comentarea cărora ar fi necesară o nouă dare de seamă. De altfel, așteptăm, în lunile care vin, adevărata lor recenzare în reviste ca România Literară, Contemporanul etc.

Alături de această succintă trecere în revistă a recentelor apariții editoriale românești, un popas în paginile periodicelor de specialitate din străinătate.

Revista franceză Cimaise (nr. 161/decembrie 1982), una din cele mai bune reviste de artă contemporană, ne propune, prin intermediul lui Franck Maubert, o călătorie prin opera pictorului japonez Furudoï. Franck Maubert asociază corpurile închise în cuști invizibile — corpuri ciudate, în poziții ciudate, chinuite — ce revin obsedant în pictura lui Furudoï, cu obiceiul pictorului, cînd era copil, să se închidă ore întregi, ziua, dar și noaptea, într-un dulap. Articolul încearcă definirea operei picturale, operă ce asociază lumina și enigma cu frica și amețela, prin cîteva noțiuni — revenind în majoritatea tablourilor — noțiuni ale unor stări de spirit: erotism, lumină, spaimă, singurătate, goliciune. Definițiile sînt mici poeme în proză, concordînd fantastic cu viziunea tablourilor.

Binevenită este în aceeași revistă rubrica de noi apariții editoriale de specialitate, prezentate sub forma unor scurte recenzii. În acest număr sînt anunțate (și călduros recomandate): *Le cubisme* de Pierre Cabanel — o carte despre cubism, sursele sale, condițiile în care a apărut, influențe și confluențe, carte ce se recomandă prin stilul său clar, sever și lucid, ca și prin deplina stăpînire a subiectului; *L'interieur de l'art* de Dora Vallier — un grupaj de dialoguri ale autoarei cu artiști ca Braque, Léger, Brâncuși, Mirò; *Portraits d'artistes* de Liliane Thorn-Petit — de asemenea interviuri și evocări de artiști ai secolului nostru, printre care Klee, Kandinsky, Mathieu și alții; precum și reeditarea lucrării de mari proporții, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, în 4 volume, de Arnolf Hauser.

Bulletin of the Metropolitan Museum of Art (summer 1982) conține un studiu detaliat, semnat de Keith Christiansen, asupra altarelor italienești pictate în secolul al XIV-lea, precedat de o introducere mai generală, despre tradiția italiană a altarelor pictate și însoțit de numeroase imagini (cu cîte o explicație suplimentară pentru fiecare dintre ele), a celor mai reprezentative altare, pictate de artiști consacrați (Maso di Banco, Simone Martini, Lippo Memmi) sau rămași necunoscuți. Suplimentul anual al aceluiași Buletin menționează cele mai valoroase achiziții ale muzeului din 1981—1982. Catalogul, alcătuit de Philippe de Montebello, directorul muzeului, impresionează prin varietatea lucrărilor de artă (ele aparțin celor mai diferite domenii ale artei, de la arta primitivă la cea a secolului XX, de la cea orientală la cea americană), precum și prin deosebita rigoare cu care sînt clasate și prezentate în cele 16 subtitluri (Artă antică orientală, Artă greacă și romană, Artă medievală etc.). Cea mai valoroasă achiziție este considerată a fi un portret de familie de Peter Paul Rubens: Rubens, soția sa Helena Fourment și fiul lor Peter Paul, apreciat de directorul muzeului drept cea mai importantă operă de Rubens din toate muzeele și colecțiile americane. În ceea ce privește arta modernă, Muzeul Metropolitan din New York și-a îmbogățit colecția, printre altele, cu un desen de Van Gogh (Zuavul) și unul de Picasso (Nud încoronat cu flori, șezînd), de asemenea cu o pictură de Picasso (Nud în picioare cu muschetar șezînd) și o alta de Jackson Pollock (Pasiphaë), precum și cu un bust de Alberto Giacometti (Anette VI, unul din busturile soției sale Anette Arm), de o valoare aparte, fiind prima operă de Giacometti care intră în colecția muzeului. Tot la capitolul « achiziții deosebite » ar trebui trecută și o pereche de cercei regali, provenind din India secolului I î.e.n., din aur masiv, împodobiți cu motive zoo- și antropomorfe, de o minuție, o exactitate a reprezentării și o finețe realmente uluitoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numéro:

Articles à signaler:

« Les Balkans — zone de paix et d'entente entre les peuples »

Alexandra Titu

p. 4

Ouverte dans les salles Dalles, cette exposition rassemble sous ce titre un choix significatif d'œuvres produites par des artistes contemporains en provenance des pays balkaniques et donne une vue d'ensemble du niveau artistique, des tendances et des directions suivies. Offrant aussi l'occasion d'un dialogue entre les artistes des pays respectifs — dialogue poursuivi dans un esprit d'entente et d'amitié, cette manifestation marque en même temps la place de premier ordre occupée par l'art contemporain roumain dans ce contexte de valeurs.

Qui n'aime pas Raphaël?

Andrei Pleşu

p. 27

Pour célébrer le 500-ème anniversaire de la naissance de cet artiste génial natif d'Urbin, Andrei Pleşu entreprend une pertinente et subtile analyse de « l'histoire » de la réception de l'art raphaélesque après le succes irrésistible du vivant du peintre. C'est une histoire du goût pour la peinture de Raphaël — goût souvent influencé par des conclusions hâtives dues à des regards superficiels ou à des classements arbitraires, et en même temps une invitation à la sérénité et à la quiétude avec lesquelles nous devons accueillir son admirable leçon de simplicité pleine de vérité.

Magdalena Rădulesco

p. 36

Ce printemps nous a apporté de Paris la triste nouvelle de la mort de Magdalena Rădulesco. Son œuvre placé sous le signe d'un talent inconfondable, d'une authenticité candide, d'une grâce archaïque, ainsi que le mystère qui se dégage de son univers pictural, situe l'artiste, déjà depuis longtemps, au premier plan de la hiérarchie de la peinture roumaine (et pas seulement roumaine) moderne. La revue « Arta » accomplit un devoir élémentaire en publiant un recueil de textes critiques ainsi que quatre dessins inédits.

La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains:

Constantin Lucaci

p. 10

Né le 7 juillet 1935 à Bocşa-Banat. Études à l'Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1953). Début en 1948. Depuis 1948 il participe aux expositions d'état, aux salons oficiels et aux autres manifestations collectives organisées en Roumanie.
Expositions personnelles: Moscou (1964); Bucarest (1974); Alexandria, Constanţa, Cluj-Napoca (1975); Venise, Timişoara (1976), Venise, Varsovie (1980), Ferrara (1982), Bucarest (1983).
Exposition collectives: Moscou (1961), Anvers (1967), Damas (1979).
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Helsinki, Prague (1953), Venise (1954), Moscou (1958), Budapest (1959), Damas, Caîre, Alexandrie (1961), Berlin (R.D.A.), Belgrade, Damas, Caîre (1975), Prague (1976), Moscou (1977).
Prix: 1974 — Prix pour l'art monumentale de l'Union des Artistes Plastiques de Roumaine.

Ion Stendl

p. 14

Né le 18 février 1939 à Reşiţa. Études à l'Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1963). Depuis 1963 il participe aux expositions annuelles, municipales, républicaines de peinture, graphique et art décoratif organisées en Roumanie.
Expositions personnelles: Bucarest (1966), Torino (1969), Bucarest (1971), Bucarest (1973), Reşita (1974), Bucarest (1976), Bucarest Timişoara, Cluj-Napoca (1983).
Expositions collectives: Bucarest (1966, 1968, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980); Varsovie (1967), Edinburg (1971), Haga, (1972, 1982), Bruxelles (1972); Jyväskylä, Tampere (1973), Paris (1976), Cluj-Napoca (1977). Exposition d'art roumains organisées à l'étranger: Varsovie (1967), Prague, Cracovie (1968), Tel Aviv, Torino, Santiago (Chili), Titograd, La Havane, Beirut (1969), Regensburg, Sao Paolo, Lódz, Portland, Stuttgart, Vienne, Rabat, Rome (1970), Düsseldorf (1977), Moscou, Tokyo, Budapest, La Havane (1972), Kiel, Belgrade, Prague, Karlovy-Vary, Brno, Bochum, Eastbourne, Southampton (1973), Bremen, New York, Lagos, Berlin — R.D.A., La Havane (1974), Stockholm, Lisbone (1975), Moscou, Lisbone, Helsinki, Rotterdam, Caracas (1977), Caracas, Quitto, Lima (1978), Mannheim (1979), Costa Rica, Rome, Bari, Macerata, Perugia, Napoli (1980), Montréal (1981).

Expositions internationales:

1967 — Tokyo, Biennale de gravure, Ljubljana; 1968 — Florence, lerè Biennale de gravure, Buenos Aires; Génève; 1969 — Concurs international de dessin « Joan Miró », Barcelone; lère Biennale internationale de la jeunesse, Paris; l-ère Triennale de xylogravure, Carpi; IVe Biennale de tapisserie, Lausanne; 1970 — Ile Biennale de gravure, Buenos Aires, Concours « Joan Miró », Barcelone; IIIe Biennale internationale de gravure, Cracovie; lère Biennale internationale de gravure, Banska-Bystrica; Exposition internationale de dessin Europahaus, Tendenzen '70, Vienne; Madrid; 1971 — Pontechio-Marconi, Concours « Joan Miró », Barcelone; 1972 — Genève, Concours « Joan Miró », Barcelone; IVe Biennale internationale de gravure, Cracovie; Ile Biennale internationale de gravure, Banska Bystrica; XXXVI Biennale de Venise; Biennale de gravure de Frenchen; Ile Exposition internationale de peinture et graphique, Noto; Milano, Ravenna, Cracovie; 1973 — Concours « Joan Miró », Barcelone; Milano; VIe Triennale de gravure de Grenchen, 1974 — Concours « Joan Miró », Barcelone; Ve Biennale internationale de gravure, Cracovie, lère Quadriennale des arts décoratifs des pays socialistes, Erfurt; Ile Biennale européenne de gravure, Friedrikstad; Exposition internationale de dessins originales, Rijeka; 1975 — Biennale de gravure, Ljubljana; Concours « Joan Miró », Barcelone; Moscou, R.D.A., Bulgarie, Pologne, Tchécoslovaquie, Hongrie, Roumanie, République Cuba, R. S. de Vietnam; R. P. Mongole; 1976 — Biennale de gravure, Frenchen; Exposition internationale de dessins originales, Rijeka, Triennale internationale de graphique, Leipzig; 1977 — Biennale de gravure, Ljubljana, Concours « Joan Miró », Barcelone, Biennale internationale de dessin, New York, IIIe Biennale internationale de graphique, Vienne; 1978 — Concours « Joan Miró », Barcelone; VIe Biennale internationale de gravure, Cracovie, Biennale de gravure, Frenchen; Ile Quadriennale des arts décoratifs des pays socialistes, Erfurt; IIIe Biennale européenne de gravure, Friedrikstad; Exposition internationale de dessin originales, Rijeka; Sopot; Triennale de dessin, Wroclaw; 1979 — Biennale de gravure, Ljubljana; Concours « Joan Miró ». Barcelone Kyoto; 1980 — Concours « Joan Miró », Barcelone Exposition internationale de dessins originales, Rijeka; Triennale internationale de peinture et graphique « Portrait », Tuzla, Biennale internationale de graphique « Intergraphik », Berlin (R.D.A.), Kyoto; 1981 — Biennale de gravure, Ljubljana, Concours « Joan Miró », Barcelone; Biennale européenne de graphique, Baden-Baden; 1982 — Bilbao, Biennale de graphique européenne, Mulhouse; Triennale d'art réaliste, Sofia.
Prix : 1967 — le prix pour la peintrure du Cénacle de la Jeunesse. 1969 — IIIe Mention du Concours internationale de dessin « Joan Miró », Barcelone; 1970 — IIIe Médaille de la IIIe Biennale internationale de gravure, Cracovie; Mention d'Honneur de la lère Biennale internationale de gravure, Banska Bystrica; 1972 — Ile Prix ex-aequo de la Ile Exposition intrnationale de peinture et graphique, Noto; 1977 — Prix ex-aequo de la IIIe Biennale internationale de graphique, Vienne.

Horea Flămându

p. 16

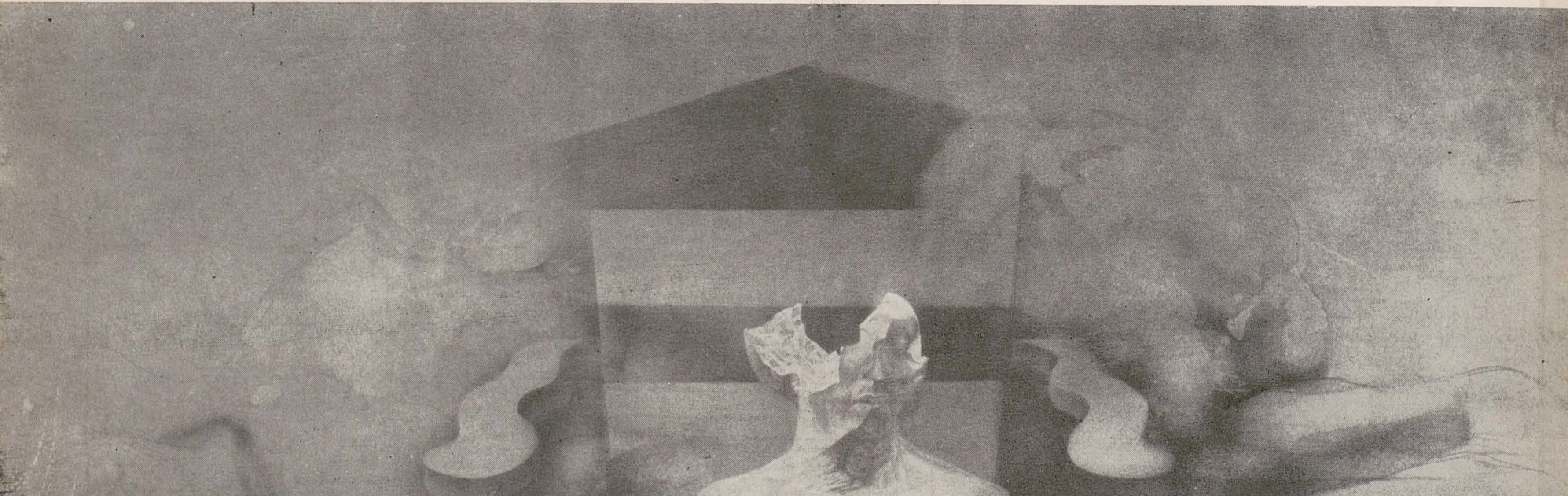
Né le 23 mai 1941 à Alba-Iulia. Etudes à l'Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1965). Depuis 1965 il participe aux expositions municipales et républicaines, organisées en Roumanie.
Expositions personnelles: Bucarest (1971, 1977), Rome (1975), Bucarest, Timişoara, Cluj-Napoca (1983).
Expositions collectives: Cluj-Napoca (1968, 1977), Bucarest (1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1981); Haga (1972), Galaţi (1973), Hattingen (1977); Iaşi (1978).
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Titograd (1968), Prague, Bratislava (1971), Budapest (1972), Belgrade, Prague, Karlovy-Vary, Brno, Bochum (1973), Berlin — R.D.A. (1974), Varsovie (1975), Moscou, Amiens (1978), Sofia, Lódz, Stockholm, Zamlek (1979), Prague, Bratislava, Rostok, Aman, Irbid, Damas (1980), Montréal (1981), Budapest (1982).
Expositions internationales: Budapest, Moravany (1973), Bromsgrove, Erfurt (1974), Berlin — R.D.A. (1975), Landec (1976), Amiens (1978), Skironio Museum (1980, 1981), Padova, Ravenna, Paris (1981), Erfurt (1982).
Prix : 1979 — ler prix de l'Exposition de dessin des sculpteurs « Contenu-forme dans la sculpture roumaine contemporaine », Bucarest; 1981 — ler prix pour la sculpture du Festival National « Cîntarea României ».

Costel Badea

p. 27

Né le 6 Juin 1940 à Jassy. Etudes : l'Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1958—1964). Depuis 1965, il participe aux expositions d'état, aux salons officiels et aux autres manifestations collectives organisées en Roumanie.
Expositions personnelles : Bucarest (1968, 1971, 1972, 1974, 1983); Budapest, Debrecen (1978); Piteşti (1979).
Expositions collectives : 1972 — La Haye (Pays Bas); 1973 — Bruxelles; 1974 — Anvers, Gand; 1974 — Stockholm.
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger : 1968 — Paris, Tel Aviv; 1970 — Varsovie, Vienne, Moscou, 1971 — Rome, San Marino; 1972 — Budapest, Paris; 1973 — Belgrade, Prague, Bochum, Karlovy Vary, Brno, Hamburg; 1974 — Moscou, Perth; 1976 — Athènes; 1977 — Novi Sad; 1981 — Sofia, Moscou, Génève; 1982 — Piran, Berlin.
Expositions internationales : 1965 — Faenza; 1966 — Stuttgart; 1967 — München, Istanbul; 1968 — Milan, Lausanne; 1969 — Stuttgart; 1970 — Vallauris, Perugia; 1971 — Budapest, Faenza; 1972 — Londres, Faenza, Perugia, Vallauris; 1973 — Gdansk, Calgary, Perugia, Milan; 1974 — Erfurt, Bromsgrove; 1976 — Vallauris; 1977 — Faenza; 1978 — Erfurt, Vallauris; 1980 — Faenza, Vallauris; 1981 — Gand, Montréal; 1982 — Erfurt.
Prix : 1969 — Prix de la Jeunesse de l'Union des Artistes Plastiques de Roumanie; 1970 — La médaille d'or (Targa d'oro) à la XXII-ème édition du concours international de céramique de Perugia — Italie; La Grande Diplome d'honneur (pour le groupe des artistes roumains) à la IIème Biennale de céramique, Vallauris — France; 1971 — Le Prix ex-aequo décerné par le Comité d'Etat pour la Culture et l'Art de Roumanie; 1972 — Le prix pour l'art décoratif décerné par l'Union des Artistes Plastiques de Roumanie; — La diplôme d'honneur à la IIIème Biennale internationale de céramique de Vallauris — France; — Le IIIème prix au XXIVème concours international de céramique, Perugia — Italia; 1973 — La médaille d'or (Targa d'oro) à la XXVème édition du concours international de céramique, Perugia, Italie; — Le IIème prix à médaille du Ministère de la Culture de Pologne à la IIème exposition internationale « La Ceramique dans l'art contemporain », Gdansk — Pologne; — Le prix pour le prototype de l'Union des Artistes Plastiques de Roumanie, décérné aux participants au Symposium de création industrielle, Sighişoara — Roumanie; 1974 — La médaille d'or à la IVème Biennale internationale de céramique, Vallauris — France; — Le ler prix à la Quadriennale des arts décoratifs des pays socialistes, Erfurt — R. D. Allemande; — Le prix pour sculpture à l'exposition « La Jeunesse, facteur actif dans la construction de la société socialiste multilateralement développée »; 1977 — Le IIème prix pour l'art décoratif, Festival National « Cîntarea României »; 1978 — La médaille d'or (Targa d'oro) à la XXXème édition du concours international de céramique, Perugia — Italie; 1981 — ler prix au Festival National « Cîntarea României »; — Prix pour l'art monumental de l'Union des Artistes Plastiques de Roumanie.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro